

**Über dieses Buch**

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

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

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

**Nutzungsrichtlinien**

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

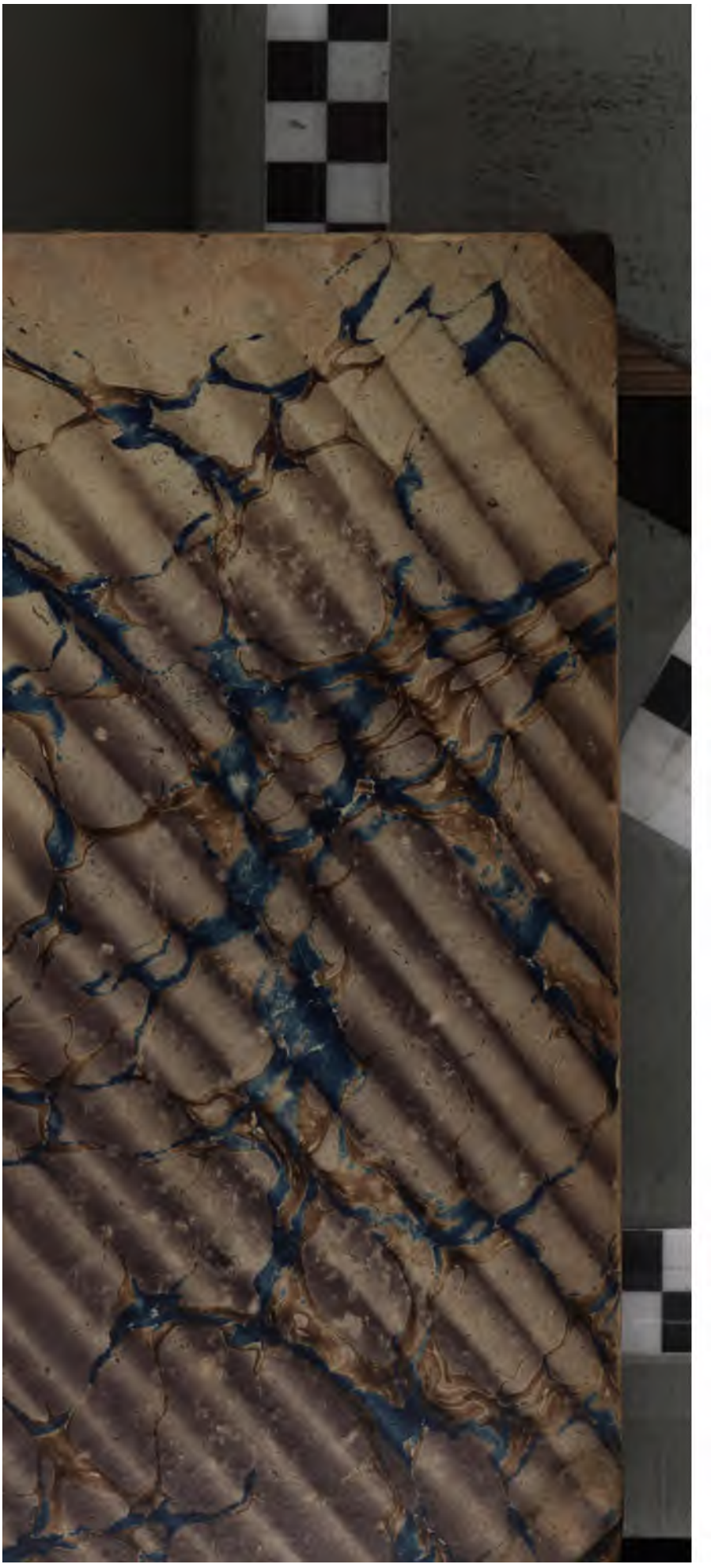
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

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




STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES


Kreisler
SCHWERIN
Bücherei



Die

# Poeſie und ihre Geſchichte.

## Eine Entwicklung der poetiſchen Ideale der Völker

von

**Dr. Karl Roſenkranz,**
Königl. Geheimen Rath, Dr. der Theologie und ordentl. Profeſſor der Philoſophie.

**Königsberg,**
Verlag der Gebrüder Bornträger.
1855.

Kreisbibl. SCHWERIN
SJK
GROSSHERZOGL. GYMNASIUM FRIDERICIANUM ZU SCHWERIN



PN1114
R55



Der

# Hochwürdigen Theologiſchen Facultät

der

# Univerſität Leipzig.

Als am 3. Juli 1846 des unſterblichen Leibnitz zweite Säcularfeier begangen ward, überraſchte mich die Hochwürdige Facultät der Leipziger Univerſität mit dem Ehrendiplom eines Doctors der Theologie zur Feier des Tages. Tief ergriffen von einer ſo bedeutungsvollen Weihe, die zu der ſtrengen Zucht, der mein Geſchick mich ſchon durch den unmittelbaren Aufblick zu einem Kant, Herbart und Hegel unterworfen hat, noch den Namen eines Leibnitz hinzufügte, tief ergriffen von der Aufgabe, die Verſöhnung der Philoſophie mit unſerem freien evangeliſchen Glauben nach Kräften fördern zu helfen, trachtete ich nach einem öffentlichen Ausdruck meiner Dankbarkeit. Allein faſt zehn Jahre vergingen, ohne daß ein Gegenſtand mir paſſend erſchien. Endlich wage ich es, die vorliegende Arbeit, in welcher ich auch das innere Verhältniß der

Poeſie und Religion einer gründlicheren und unbefangeneren Einſicht entgegenzuführen bemüht geweſen bin, der Hochwürdigen Facultät als ein geringes Zeichen meiner innigen Hochachtung und Dankbarkeit zu widmen, mit welcher ich die Ehre habe, zu verharren

Einer Hochwürdigen Facultät

Königsberg
am erſten Pfingſttage
1855.

ergebenſter
**Karl Roſenkranz.**

# Vorwort.

Als ich noch Professor in Halle war, gab ich daselbst bei meinem verehrten Freunde Anton 1832 ein Handbuch der allgemeinen Geschichte der Poesie in drei Bänden heraus. Es war der erste Versuch einer solchen und verdiente daher große Nachsicht. Am Ende des vorigen Jahrhunderts hatte Hartmann, Professor zu Herford, nach der synchronistischen Methode, vom Standpunct der allgemeinen Culturgeschichte, eine solche zwar angefangen, war aber nur bis zum ersten Jahrhundert v. Chr. gekommen. So war mein Buch denn zufällig in der gesammten Literatur das erste, welches die Geschichte der ganzen Poesie aus der allgemeinen Literaturgeschichte monographisch herauszweigte und zwar in der Art, daß ich, der damals üblichen Unterscheidung der Kunstgeschichte in die orientalische, antike und christliche für die allgemeine Eintheilung mich anschließend, im Besondern die ethnographische Methode befolgte. Auf meinen Versuch folgten 1839 die köstlichen Vorlesungen über die Geschichte der Poesie von C. Fortlage, die einen ganz eigenthümlichen Standpunct einnahmen und Tiefe der Anschauung mit dichterischer Gluth der Darstellung in einer wahrhaft dithyrambischen Weise vereinigten. Von Modificationen des Details abgesehen, behielten spätere Arbeiten von Andern im Allgemeinen in ihrer Structur meinen Gang bei. Ich selbst hatte jedoch in der Schlußübersicht meines Werkes, III, 397—434, schon einen höhern Standpunct angestrebt. Fortgesetzte Forschungen nöthigten mich zu der Ueberzeugung, die Eintheilung der Welt- und Kunstgeschichte, wie Hegel sie bestimmt hatte, aufgeben und dem in ihr zu sehr unterdrückten Monotheismus sein Recht schaffen zu müssen. In meinem System der Pädagogik 1848 gab ich schon einen Abriß der Geschichte der Erziehung nach dieser Auffassung, bis ich 1850 in meinem System der Wissenschaft eine Darlegung des Begriffs und der Gliederung der Weltgeschichte selber nach der neuen Eintheilung, die ich für die richtigere hielt, veröffentlichte.

Seit dieſer Zeit ließ es mir keine Ruhe, die Geſchichte der Poeſie nunmehr von dieſem Standpunct aus zu organiſiren. Die vorliegende Abhandlung enthält dieſen Verſuch. Ich hätte mich mit einer blos principiellen Reviſion des Gegenſtandes begnügen können, allein ich überzeugte mich bald, daß ich, wenn ich wirklich etwas nützen wollte, nicht bei allgemeinen Umriſſen ſtehen bleiben dürfte. Eine lediglich principiell gehaltene Abhandlung würde man in einer ſo ſehr mit Mißtrauen gegen die Philoſophie erfüllten Zeit, als die unſrige, bald als eine ſogenannte Philoſophie der Geſchichte beſeitigen. Im Stillen benutzt man wohl die Conſtructionen der Philoſophen, öffentlich aber hält man es dem Anſtand der Gelehrſamkeit gemäß, ſich gegen ſie zu erklären. Ich entſchloß mich alſo, mit der principiellen Begründung die möglichſte Beſtimmtheit und Anſchaulichkeit des empiriſchen Materials ſo wie den Nachweis des chronologiſchen Zuſammenhangs im Beſondern zu verbinden, die ſpecielle äſthetiſche Analyſe einzelner Kunſtwerke jedoch auszuſchließen. Sie fällt den Monographien des Beſondern zu, die wieder in's Individuelle übergehen müſſen. Wenn von dem äußern Material, welches ich in meinem frühern Handbuch verarbeitet habe, Manches hier wieder aufgenommen iſt, ſo iſt das bei hiſtoriſchen Arbeiten unvermeidlich. Im Ganzen aber iſt es wenig, wie die oberflächlichſte Vergleichung zeigen wird. Der Gegenſtand dieſer Bücher iſt derſelbe, allein die Behandlung eine völlig verſchiedene. In Betreff des Urtheils über einzelne Dichter und Dichtwerke wird man bedeutende Differenzen gewahren und noch bedeutendere, wenn man in Anſehung des Mittelalters meine Geſchichte der Deutſchen Poeſie im Mittelalter von 1830 heranzieht, bei deren Abfaſſung ich noch tief in die Strömungen der romantiſchen Schule verſenkt war.

Zum Ueberfluß bemerke ich, daß ich hier keine Literaturgeſchichte, wie Gräſſe ſie ſo gründlich und vollſtändig bietet, habe ſchreiben wollen. Meine Hauptabſicht war eine Feſtſtellung und Sonderung der entſcheidenden Begriffe in einer kurzen und klaren Formulirung, eine kritiſche Durchmuſterung der Thatſachen und das Aufſuchen der natürlichen Gruppirung, wie ſie objectiv gegeben iſt. Ich habe geſtrebt, die richtigen Proportionen und das charakteriſtiſche Element der Dich-

tungen zu finden. Durch unsere Blumenlesen werden wir zu sehr verwöhnt, nur Ein Moment einer poetischen Totalität zu sehen und das Citat einzelner Stellen zum Surrogat für das Urtheil zu machen. Viele besitzen heut zu Tage wirklich eine Anschauung der Poesie lediglich in Fragmenten. Statt zu beschreiben schmeicheln sich selbst die Literarhistoriker mit Proben ein. Ich hoffe, daß man meiner Arbeit nicht mehr die Arbeit anfühlt, welche sie gekostet hat. Die Resultate langer und mühevoller Forschungen schrumpfen zuletzt oft in wenige Worte zusammen. Auch hoffe ich, daß man nicht eine ein für allemal fertige Chablone vorausgesetzt finden wird, das Factische darunter zu subsumiren. Vielmehr habe ich mir Mühe gegeben, die Methode herauszukennen, welche der jedesmalige Gegenstand an sich selbst befolgt und diesen, so viel es in solcher Kürze thunlich ist, sich selbst aussprechen zu lassen. Dem ersten Auftreten einer Grundgestalt ist immer die größte Aufmerksamkeit, auch von Seiten ihres Inhalts, gewidmet, denn für die Erfassung des specifischen Wesens einer Dichtung ist derselbe immer von großer Wichtigkeit. Seine Angabe kann zwar das Dichterische der Behandlung nicht verdeutlichen, allein sie erleichtert die Vorstellung der Sache außerordentlich, ähnlich wie wir ja auch in der Geschichte der Bildhauerei und Malerei solcher Beschreibungen nicht entbehren können.

Hier mußte nun aber eine Beschränkung nach dem Unterschied des Bekanntern und Unbekanntern eintreten. Mit größter Leichtigkeit hätte ich meiner Schrift einen noch viel weitern Umfang geben können, als die drei Bände meines alten Handbuchs einnehmen. Allein mit solcher Breite würde ich meinen Zweck verfehlt haben, den innern Zusammenhang des Ganzen und die Bedeutung der epochemachenden Werke übersichtlich hinzustellen. Daher sind solche Partieen, in denen es noch immer an Stoff mangelt, oder in denen die Auffassung des Stoffs noch sehr streitig ist, also hauptsächlich Orientalische und mittelalterliche, weitläufiger und genauer behandelt, dagegen die Poesie des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts nur skizzirt, da dieselbe von Schlosser, Gervinus, Mundt, Scherr, Hillebrand, Gelzer, Menzel, A Jung, Prutz, Marggraf, Taillandier, namentlich aber von Julian

Schmidt und so eben von Rudolph Gottschall sehr ausführlich dargestellt ist.

Ausgaben und Uebersetzungen sind angeführt, wo ich einem gebildeten Deutschen Manne durch solchen Nachweis hülfreich zu sein glaubte, sich durch eigene weitere Anschauung zu belehren; Ausgaben hauptsächlich bei der Byzantinischen und altfranzösischen Literatur, weil es hier so wichtig ist, zu wissen, was denn wirklich schon herausgegeben und zugänglich gemacht ist. Uebersetzungen sind nicht angeführt, wo man sie als allgemein bekannt ansehn darf. Nur bei entlegneren Puncten der Alten und der Romanen ist eine Ausnahme gemacht.

Citate sind nur da gegeben, wo ich das Bedürfniß hatte, meine von der herkömmlichen Tradition abweichende Auffassung noch ausdrücklich durch einen solchen Hinweis zu stützen. Ich habe dabei dieselbe Manier, wie in meinen andern Schriften, beobachtet, die Seitenzahl der von mir gebrauchten Schrift anzugeben. Die neuere Manier der beliebten Gänsefüßchen ist zwar eleganter, aber nicht so gründlich. Einmal, daß ich von meiner allväterischen Art abgewichen bin, hat es sich gleich gerächt. S. 429 in der obersten Zeile führe ich bei der visio Tundali als älteste Präcedenz den „Kappadocier Er" aus der Platonischen Republik an. Als ich dies im Aushängebogen las, schlug ich nach, — zu spät. Der Kappadocier ist kein Kappadocier, sondern ein Pamphylier. Der Name Er war mir richtig im Gedächtniß gewesen. Ich bitte dringend, diesen Kappadocier gefälligst vor dem Lesen in einen Pamphylier umzuwandeln, denn es ist unglaublich, in welchem Grade solche Irrnisse sich fortpflanzen.

Ich bin nicht eitel genug, mir, wie es jetzt Mode ist, das Recht der Uebersetzung dieses meines Buchs in's Französische und Englische vorzubehalten, glaube aber, daß es weder den Franzosen noch den Engländern schaden würde, wenn sie sich meinen Versuch aneigneten, da es meines Wissens in ihren Literaturen gänzlich an einem ähnlichen Werke fehlt. Insbesondere aber möchte ich sein Studium unsern jungen Dichtern an's Herz legen.

Königsberg, den 23. Mai 1855.

**Karl Rosenkranz.**

# Inhaltsanzeige.


Einleitung. Seite

Die Poesie in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künsten 3
Die poetische Production . . . . . 5
Die Dichtungsarten . . . . . 11
Das Idyllische, Elegische und Satirische in der Poesie . 17
Das didaktische Element . . . . . 17
Incommensurable Gedichte . . . . . 18
Die Natur- und Kunstpoesie . . . . . 19
Die Geschichte der Poesie und ihre Eintheilung . . 23

## Erster Kreis.

**Die ethnischen Völker und das Ideal der Schönheit.**

Eintheilung . . . . . 31
I. Die geschichtlosen Naturvölker . . . . 32
II. Die halbgeschichtlichen Culturvölker . . . . 34
III. Die geschichtlichen Culturvölker des Ethnicismus . 36

A.

**Die Poesie der Ostasiatischen Gruppe:**

Das sentimentale Ideal . . 39
a) Die Chinesen . . . . . 42
Das Liederbuch: Schiking . . . . . 44
Die Kunstpoesie . . . . . 47
Die erzählende Unterhaltungsliteratur . . . 49
Das Drama als dramatisirte Begebenheit . . . 53
Der Sandszöking . . . . . 58
b) Die Inder . . . . . 58
Allgemeine Charakteristik der Indischen Poesie . . 61
1) Die Vedische Poesie . . . . . 63
α) Die Vedische Hymnik . . . . . 65
Rigveda . . . . . 66
β) Die heroische Epik . . . . . 67
Das Itihasa: Mahabharata . . . . 69
Das Kavya: Ramayana . . . . 72
γ) Die theogonische Chronik: Purana . . . 76
2) Die classische Kunstpoesie . . . . . 78

| | Seite |
|---|---|
| α) Nitiſhaſtra: Didaktik | 79 |
| αα) Die dogmatiſche Didaktik | 80 |
| ββ) Die apologiſche Didaktik | 80 |
| Panchatantram | 81 |
| Hitopadesha | 82 |
| γγ) Die gnomiſche Didaktik | 82 |
| β) Erotik | 83 |
| Kalidaſa | 84 |
| Das erotiſche Idyll, Sangita: Jayadeva's Gitagovinda | 86 |
| γ) Die romantiſche Epik der Mahakavyani | 86 |
| δ) Das Drama: Rupaka | 88 |
| Indiſche Theorie des Drama's | 91 |
| Indiſche Dramatiker | 98 |
| Indiſche Dramaturgen | 103 |
| 3) Die mundartliche Volkspoeſie | 105 |
| Somadeva's Brihatkatha | 106 |
| c) Die Indochineſen | 108 |


## B.

## Die Poeſie der Weſtaſiatiſchen Gruppe:


| | |
|---|---|
| Das heroiſche Ideal | 110 |
| a) Die Baktriſchen Parſen | 113 |
| α) Die liturgiſche Hymnik der Zendaveſta | 114 |
| β) Die Grundlagen des Iraniſchen Kaiſerepos | 116 |
| b) Die Aegyptier | 121 |
| c) Die Semiten | 124 |
| Die heidniſchen Araber | 127 |
| Die ältern Arabiſchen Dichter und Dichterinnen | 130 |
| Die Hamaſen | 131 |
| Die Preisgedichte der Moallakat | 132 |


## C.

## Die Poeſie der Europäiſchen Gruppe:


| | |
|---|---|
| Das Individualitätsideal | 133 |
| a) Die Griechen und das äſthetiſche Ideal | 135 |
| 1) Die Helleniſche Epoche | 135 |
| Orphiſche Hymnik | 137 |
| α) Die Epik | 138 |
| Der Argonautenzug | 139 |
| Der Trojaniſche Krieg | 139 |
| Ilias | 140 |

| | Seite |
|---|---|
| Odyssee | 141 |
| Die Homerische Composition | 143 |
| Die Homeridischen Hymnen | 144 |
| Margites | 145 |
| Die Kykliker des Troischen Sagenkreises | 145 |
| Die übrigen Kykliker | 147 |
| Die Hesiodische Epik | 147 |
| Mystische Epik | 149 |
| Didaktische Epik | 150 |
| Das Kunstepos | 152 |
| Die parodische Epik | 154 |
| β) Die Lyrik | 155 |
| αα) Das Volkslied | 156 |
| ββ) Die kunstmäßige Lyrik | 158 |
| 1) Die Jonische rhythmische Lyrik | 158 |
| α) Die Elegie | 159 |
| β) Das Epigramm | 162 |
| γ) Der Jambos | 163 |
| 2) Die Aeolische melische Lyrik | 164 |
| 3) Die Dorische chorische Lyrik | 167 |
| γ) Die Dramatik | 170 |
| Die improvisirenden Volkskomiker | 173 |
| Die Mimographen | 174 |
| Der Satyrdithyrambos und das Satyrdrama | 175 |
| Die Dorische Komödie | 176 |
| Das Altattische Drama | 178 |
| Das Attische Theater | 180 |
| Die Attische Tragödie | 186 |
| Die Attische alte Komödie | 191 |
| Die Attische mittlere Komödie | 202 |
| 2) Die Alexandrinische Epoche | 204 |
| Epiker | 205 |
| Elegiker | 205 |
| Idylliker | 206 |
| Hilarotragöden | 207 |
| Tragiker | 208 |
| Komiker der neuen Komödie | 209 |
| Didaktiker | 210 |
| 3) Die romantisirende Epoche | 211 |
| Die descriptive Didaktik | 215 |
| Das sentimentale Epos | 217 |
| Der Roman | 218 |

| | Seite |
|---|---|
| b) Die Römer und das moraliſche Ideal | 223 |
| 1) Die Römiſche Volkspoeſie | 227 |
| Die liturgiſche Lyrik | 227 |
| Die improviſirende Volkskomik | 227 |
| 2) Die archaiſtiſche Nachahmung der Griechiſchen Kunſtpoeſie | 229 |
| 3) Die höfiſche Kunſtpoeſie | 236 |
| 4) Die Satire | 245 |
| 5) Die Belletriſtik | 254 |
| c) Die barbariſchen Uebergangsvölker und das Gemüthsideal | 258 |
| 1) Die Keltiſchen Stämme | 262 |
| Der Waliſiſche Bardenorden | 264 |
| Die Triaden | 269 |
| Merlin und Taleſin | 270 |
| Die Barzaz-Breiz der Bretagne | 271 |
| Die Mabinogion | 271 |
| Hên Chwedlau | 272 |
| Die Cywyddau | 274 |
| Die Iriſch-Schottiſche Bardenpoeſie | 275 |
| Oſſian | 276 |
| 2) Die Slaviſch-Finniſchen Stämme | 280 |
| Die Litthauiſchen Dainos | 283 |
| Die Lettiſchen Singes und Raudas | 284 |
| Eſthen und Finnen | 285 |
| Das Finniſche Zauberepos Kalewala | 286 |
| Das Czechyſche Epos von Zaboj und Slawoj | 289 |
| 3) Die Germaniſchen Stämme | 291 |
| α) Das Scandinaviſche Epos | 294 |
| Die ältere Edda | 295 |
| Die Götterſage | 297 |
| Die Heldenſage | 299 |
| Die Kunſtpoeſie der Skalden | 304 |
| Die jüngere Edda | 305 |
| Die Saga | 307 |
| Die Kämpeviſer | 309 |
| β) Das Saſſiſche Epos des Nordſeekreiſes | 310 |
| Beowulf | 311 |
| Gudrun | 312 |
| γ) Das Gothiſch-Burgundiſche Epos | 313 |
| Die Nibelungen | 315 |
| Noch einmal Gudrun | 321 |
| König Rother | 322 |
| Dietrichs Geſchichte | 322 |

Seite

Kämpfe der Gothen mit den Burgundern . 323
Die Verwälſchung des Deutſchen Epos . . 323

## Zweiter Kreis.

### Die theiſtiſchen Völker und das Ideal der Weisheit.

A.

**Die Gruppe der Hebräiſchen Stämme** . 335

Die rhythmiſche Form der Hebräiſchen Poeſie . 337
Perioden der Hebräiſchen Poeſie . . . . . 338
Der theokratiſche Charakter der Hebräiſchen Poeſie . 339
Die Tehillim . . . . . 340
Schir haſchirim . . . . . 341
Ruth . . . . . 344
Das Maschal . . . . . 344
Hiob . . . . . 344
Die Viſionen der Nebim . . . . . 349
Die Teſila und Beraka, das Schir und Maschal des Soferiſchen Zeitalters . . . . . 351
Die Hagada der talmudiſchen Periode . . . 352
Die Neuhebräiſche Spaniſche Dichterſchule . . 354

B.

**Die Gruppe der Muhammedaniſchen Stämme** 356

Die Form der Muhammedaniſchen Poeſie im Allgemeinen 358
Unterſchied der Arabiſchen und Perſiſchen Poeſie . 360
1) Die Araber . . . . . 360
Kalilah ve Dimnah . . . . . 363
Siret Antarat Ilbattal: Thaten Antara's des Kämpfers 365
Motenebbi's Kaſſiden . . . . . 366
Hariri's Makâmen . . . . . 368
Lehrdichtungen . . . . . 370
Die Mährchen El Charafa oder Elf Leila . 372
2) Die Perſer . . . . . 376
a) Die epiſchromantiſche Periode . . . 376
Firduſi's Schahnameh . . . . 378
Nachdichtungen des Schahnameh . . . 383
Niſami's Chamſſe . . . . . 384
Die Kaſſide, Myſtik und Satire . . . 386
b) Die lyriſch myſtiſche Periode . . . 387

Seite
c) Die gelehrt didaktiſche Periode . . . 395
3) Die Türken . . . . . 398

## Dritter Kreis.

### Die chriſtlichen Völker und das Ideal der Freiheit.

### I.

Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation 411
Perioden der Byzantiniſchen Poeſie . . . . 413
a) Die chriſtlich Byzantiniſche Periode . . . 414
Hymnik . . . . . 414
Barlaam und Joſaphat . . . . . 417
Der politiſche Vers . . . . . 418
Syntipas . . . . . 419
Leben der Heiligen . . . . . 420
Die poetiſche Geſchichtſchreibung und der Roman . 421
b) Die Reproduction der Romaniſchen Romantik . 422
c) Die Neugriechiſche Poeſie . . . . . 423

### II.

Das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit 427
Bildungsproceß des Romaniſchen Ideals . . . 430
A. Die kirchliche Hymnik, Epik und Satire 433
De consolatione philosophiae . . . . 434
Hroswitha . . . . . 438
Abeillard, der romantiſche Scholaſtiker . . 442
Lateiniſche Vermittelung dichteriſcher Stoffe . . 445
Gesta Romanorum sc. Imperatorum . . 453
Salomon und Morolf . . . . . 454
Die Thierſage als Ironie des Pfaffenthums . 455
B. Die höfiſche Romantik . . . . 465
a) Die Franzöſiſche Poeſie . . . . 466
α) Die Provençaliſche Lyrik . . . . 467
Formen und Gattungen der Provençaliſchen Lyrik 468
Epik und Didaktik der Provençalen . . 471
Perioden der Provençalpoeſie . . . 472
β) Die Nordfranzöſiſche Epik . . . . 474
αα) Das Fränkiſch Kärlingiſche Epos . . 479
ββ) Das Bretoniſch häretiſche Epos . . 483
γ) Die Franzöſiſch nationale Poeſie . . 491
αα) Die höfiſche und die volksmäßige Lyrik . 494

| | Seite |
|---|---|
| ββ) Die Allegorik | 495 |
| γγ) Die Myſterien und das Myſterium des Böſen | 499 |
| Die Myſterien der confrairie de la Passion | 504 |
| Die Moralitäten der Bazoche | 504 |
| Die Sotties der enfans sans souci | 505 |
| b) Die Deutſche Poeſie | 508 |
| c) Die Spaniſche Poeſie | 523 |
| α) Die Epik | 524 |
| Die Romanzen vom Cid | 525 |
| Das Poema del Cid | 526 |
| El conde Lucanor | 528 |
| Ruiz: El libro de buen amor | 528 |
| Der Todtentanz | 532 |
| Der Amadisroman | 532 |
| β) Die Lyrik | 533 |
| Der Cancionero general | 534 |
| γ) Die Dramatik | 535 |
| C. Die claſſiſche Nationalpoeſie der Romaniſchen Völker | 539 |
| Die Lateiniſche Kunſtpoeſie der Humaniſten | 540 |
| Folgen der Lateiniſchen Kunſtpoeſie | 543 |
| Unterſchied der Romaniſchen Nationen in ihrem Verhältniß zum claſſiſchen Ideal | 546 |
| a) Das antikromantiſche Ideal der Italiener | 547 |
| Die höfiſche Lyrik in Sicilien und Neapel | 548 |
| Das Maskenſpiel der comedia del arte | 549 |
| Die Florentiniſchen Begründer der Italieniſchen Poeſie | 552 |
| Dante und die divina comedia | 552 |
| Petrarca und das Sonett | 555 |
| Boccaccio und der Decamerone | 557 |
| Italieniſche Novelliſten | 559 |
| Die romantiſche Pſeudoepik | 560 |
| Die Burleske | 565 |
| Die comedia erudita | 566 |
| Taſſo und Guarini | 569 |
| G. Bruno und Campanella | 572 |
| Der Marinismus | 574 |
| Die Oper | 575 |
| b) Das katholiſch romantiſche Ideal der Spanier | 579 |
| 1) Die Aſſimilation der Italieniſchen Formen | 581 |
| Der Culteranismus | 583 |
| Der Roman el gusto picaresco | 585 |
| 2) Cervantes | 588 |

| | Seite |
|---|---|
| 3) Das Spaniſche Theater | 594 |
| Spaniſche Dramaturgie | 595 |
| Lope de Vega | 600 |
| Tirſo de Molina | 605 |
| Calderon | 607 |
| Die Portugiſen und Camoëns | 616 |
| c) Das novantike Ideal der Franzoſen | 623 |
| Rabelais | 627 |
| 1) Die Aſſimilation der antiken und der Italieniſchen Formen | 629 |
| Le style marotique | 630 |
| Die Franzöſiſche Pleiade | 630 |
| Der correcte Styl der Malherbeſchen Schule | 634 |
| 2) Die epiſche Pſeudoromantik | 636 |
| 3) Das claſſiſche Theater | 641 |
| α) Die Aſſimilation des Spaniſchen Drama's | 642 |
| Troupe de la comédie Française | 643 |
| β) Die Scheidung der Tragödie und Komödie | 644 |
| La tragédie | 647 |
| La comédie de caractère | 649 |
| γ) La comédie larmoyante | 654 |
| Der kritiſche Reflex der Claſſik | 655 |

III.

| | |
|---|---|
| Das Germaniſche Ideal der Selbſtgewißheit | 657 |
| Die Anarchie der Deutſchen Tendenzen | 668 |
| Die Engliſche Poeſie | 687 |
| Chaucer und die Gründung der Engliſchen Sprache | 687 |
| Die Schottiſche Epik | 689 |
| Der Uebergang vom Katholicismus zum Proteſtantismus | 691 |
| Das elementare Engliſche Drama | 694 |
| Das pathologiſche Engliſche Drama | 697 |
| Das ideale Engliſche Drama: Shakeſpeare | 706 |
| Die Auflöſung der Idealität | 716 |
| Miltons verlorenes und wiedergefundenes Paradies | 720 |
| Die Europäiſche Herrſchaft des Franzöſiſchen Geſchmacks | 724 |
| Das Ideal der Humanität | 725 |
| Die Reaction der Romantik | 730 |
| Die Blaſirtheit | 731 |
| Rückblick | 737 |

# Einleitung.

## Die Poeſie in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künſten.

Als eine Kunſt hat die Poeſie zu den übrigen Künſten ein beſtimmtes Verhältniß. Alle Künſte zuſammen, als die freie Production des Schönen, machen unter ſich eine organiſche Totalität, ein Syſtem aus. In demſelben hat die Poeſie einerſeits die plaſtiſche, anderſeits die muſikaliſche Kunſt zu ihrer Vorausſetzung. Die plaſtiſche Kunſt bildet im Raum durch die Materie für das Auge; die muſikaliſche in der Zeit durch den Ton für das Ohr; die poetiſche in der Intelligenz ſelber durch das Wort für die Vorſtellung. Die erſtere wendet ſich an die Anſchauung, die zweite an die Empfindung, die dritte an die Reproduction der Vorſtellung. Inſofern die Vorſtellung die zum Bild erinnerte Anſchauung iſt, enthält die Poeſie einerſeits ein plaſtiſches Element. Wenn aber Architektur, Sculptur und Malerei ihre Werke in der Aeußerlichkeit des materiellen Stoffs hervorbringen, ſo bildet die Poeſie ihre Geſtalten im Element des Geiſtes ſelber. Inſofern anderſeits das Wort die vom Geiſt hervorgebrachte Tonform der Vorſtellung iſt, enthält die Poeſie ein muſikaliſches Moment. Macht jedoch die Muſik den Ton als ſolchen zum Mittel ihrer Darſtellung, ſo daß ſie zu dieſem Behuf auch eine Menge von Inſtrumenten hervorbringt, ſo bildet die Poeſie durch das Wort Vorſtellungen, die für den Geiſt einen beſtimmten Inhalt, eine ſich ſelbſt erklärende Bedeutung haben. Durch die Natur ihres Mediums iſt die Muſik ebenſo ſeelenvoll, das innerſte Gemüth erſchließend, als in dieſer Manifeſtation zugleich unbe-

ſtimmt und myſtiſch. Dieſe Unbeſtimmtheit hebt die Sprache auf, indem ſie den Ton mit der Klarheit der Vorſtellung durchleuchtet. Die Form des Wortes drückt an ſich ſchon eine Einheit des plaſtiſchen und muſikaliſchen Elementes aus, denn der rein muſikaliſche Vocal empfängt durch den Conſonanten eine plaſtiſche Haltung.

Alle Künſte ſind ihrer äſthetiſchen Würde nach einander coordinirt, aber der Poeſie ſind die übrigen Künſte inſofern ſubordinirt, als ſie ihnen in der Geiſtigkeit des Mediums überlegen iſt, denn ein höheres Darſtellungsmittel als die Sprache exiſtirt nicht. Die Muſik ſelber erreicht daher ihre ſchönſte Blüthe erſt durch ihre Vereinigung mit der Poeſie im Geſange. Zwar ſoll die Poeſie weſentlich auch in ihrer Tonerſcheinung vom Ohr genoſſen werden, allein ſie kann auch ſtumm geleſen und innerlich recitirt werden, was ſogar, ſobald der Gebrauch der Schrift in eine Cultur eintritt, ihr gewöhnliches Schickſal wird. Weil ſie ein Element der Vorſtellung bildet, iſt ſie aber auch die mütterlichſte aller Künſte, die, welche den übrigen Stoffe zuführt, die von denſelben in ihrem ſpecifiſchen Material ausgeſtattet werden, wie dies namentlich von der Sculptur, Malerei und Muſik gilt. Wir nennen daher das, was in den Werken der Kunſt wahrhaft ſchön iſt und die Phantaſie vorzugsweiſe anſpricht, überhaupt poetiſch. Selbſt von Bauwerken ſprechen wir ſo und ſagen z. B. von einem regelrecht ausgeführten, aber nur den Verſtand befriedigenden Bau, daß er ohne Poeſie ſei.

Als durch die Sprache ſich darſtellend, ſcheint die Poeſie die leichteſte aller Künſte zu ſein. Sie bedarf nicht ſolcher breiten, oft ſehr koſtſpieligen Vermittelungen, als die übrigen Künſte. Das Wort, die eigene That des Geiſtes, wird ja von ihm ſelber durch ſeinen eigenen Organismus zur äußern Erſcheinung gebracht und fordert keinen weitern Apparat. Aber dieſe Wohlfeilheit des Mediums darf man nicht mit der Leichtigkeit des Producirens verwechſeln. Iſt eine Sprache und Poeſie erſt gebildet, ſo iſt ein Dichten in traditionellen Formen freilich nicht ſchwer. Tauſende und tauſende von Gedichten ſind dann, ihren Urhebern oft unbewußt, nichts als Wiederholungen ſchon vorhandener Urſchöpfungen. Aber ein ſolches Dichten, in welchem die Sprache für uns dichtet

und denkt, ist eben nur ein Reproduciren, gerade wie auch in den bildenden und musikalischen Künsten, sind sie erst bis zu einem gewissen Grade entwickelt, ganz das Nämliche stattfindet. Im Gegentheil ist ächte Poesie als die höchste mit Recht auch die schwerste aller Künste, welche die tiefste Bildung fordert und mit der Schwierigkeit zu kämpfen hat, ihren Ausdruck erst aus der allgemeinen Sprache als wirklich poetischen auszuscheiden. An der Gewöhnlichkeit und Unentbehrlichkeit ihres Mittels für alle gemeinen Beziehungen des Lebens hat sie eine gefährliche Nachbarschaft, aus welcher sie immer nur durch eine gewisse Kritik mit Glück hervorgehen kann. In dieser Hinsicht sind die übrigen Künste entschieden im Vortheil gegen die Poesie. Aber die schwerste der Künste ist sie auch dadurch, daß ihr Inhalt als dem Reich der Vorstellung angehörig der allseitigste, in seiner Begrenzung unbestimmteste ist. Die Poesie kann sich daher bald in die Historie, bald in die Philosophie verlieren, eine Gefahr der Verbildung, welcher wiederum die übrigen Künste viel weniger ausgesetzt sind. Endlich fordert sie selbst für den Genuß als Reproduction eine viel größere Anstrengung des Aufnehmenden.

In Ansehung der Sprache als des Mittels der poetischen Darstellung kommt die Einheit der Poesie mit der Prosa vorzüglich in der Rhetorik zum Vorschein, deren Gesetze und Formen, z. B. die Tropen, für beide gelten.

---

## Die poetische Production.

Als Kunst theilt die Poesie mit den übrigen Künsten die allgemeinen Gesetze der künstlerischen Conception und Composition, welche auseinanderzusetzen das Geschäft der Aesthetik im Begriff der Kunst überhaupt ist. Sie unterscheidet sich aber von den andern Künsten qualitativ durch ihr Mittel der Darstellung, durch die Sprache. Eben durch diese empfängt sie sogleich ein Verhältniß zu andern Productionen, die sich ebenfalls durch die Sprache verwirklichen und von denen sie sich also durch die eigenthümliche Art und Weise der Auffassung als des Ausdrucks absondern

muß. Dieſe Productionen ſind die hiſtoriſche, die philoſophiſche und die rhetoriſche, die im Allgemeinen das Gebiet der Proſa umfaſſen. Die Hiſtorie geht auf die objective Treue, auf die Richtigkeit der Thatſachen, welche ſie ſchildert; die Philoſophie auf die abſolute Gewißheit der Wahrheit der Idee; die Beredſamkeit auf die Ueberredung des Zuhörers zu einem gewiſſen Erfolge.

Was wir das Proſaiſche nennen, liegt in der Gebundenheit der Darſtellung durch den beſtimmten Zweck der Belehrung oder der Erregung. Die Poeſie hingegen iſt ein vom Zweck des beſondern Erkennens oder Wollens freies Hervorbringen, das nur ſich ſelber Zweck iſt, ſofern es die Idee in der Form abſoluter Schönheit darſtellen will. Mit der Hiſtorie theilt ſie das naturwahre Erfaſſen der Erſcheinungswelt. Wenn aber der Hiſtoriker ſich dem Gegebenen zu unterwerfen hat, wenn er auch das Zufällige und die äußerliche Breite des Geſchehens nicht umgehen darf, ſo muß der Poet das Geſchehene nach der Nothwendigkeit und Wahrſcheinlichkeit behandeln. Er muß ſich dem Zufälligen und der empiriſchen Breite gegenüber mit einer Kritik benehmen, welche die wahren, innern Wendepuncte des Geſchehens und aus dem Beſondern das allgemein Menſchliche hervorhebt. Inſofern muß er, wie ſchon Ariſtoteles in ſeiner Poetik bemerkt, philoſophiſcher verfahren, als der Hiſtoriker. Hierin liegt die Berechtigung des Dichters zur relativen Umbildung eines geſchichtlichen Stoffes für ſeinen Zweck. Der Epiker und Dramatiker hat für dieſe Umbildung den Kanon an der Idee der Geſchichte ſelber. Nur inſoweit darf er ſie ſich erlauben, als die tragiſche oder komiſche Entwicklung dadurch an Klarheit und Nachdruck gewinnt, denn ohnedem würde er die Geſchichte nur verhunzen, wie ſchlechte Dichter dies auch wirklich mit ihrer ideenloſen Willkür thun. Der Dichter ſoll uns, was die Geſchichte eigentlich gewollt hat, darſtellen. In der empiriſchen Geſchichte wird das Weſen eines Hergangs, eines Charakters oft durch Nebenumſtände und äußerliche Verwicklungen verdunkelt; der Poet befreiet das Geſchehen von dieſer Verhüllung ſeines Kerns.

Mit der Philoſophie theilt daher die Poeſie den Standpunct der Idee. Alle wahre Poeſie iſt in dieſem Betracht zugleich

ſpeculativ. Wenn aber die Philoſophie die Idee in der Form des Begriffs darſtellt, ſo ſtellt die Poeſie umgekehrt, hierin der Hiſtorie ähnlich, ſie in der Form der Erſcheinung dar. Die Philoſophie iſt deshalb der Poeſie zwar, was den Gehalt angeht, am Nächſten verwandt, jedoch in Anſehung der Form ihr gerade entgegengeſetzt, denn wenn jene das an und für ſich Allgemeine in abſtracten entſinnlichten Beſtimmungen beſchreibt, ſo wendet ſich die Poeſie im Gegentheil einer Geſtaltung zu, welche die unmittelbare Anſchauung theils in directer Nachahmung, theils in vermittelnder Verbildlichung vorzuſtellen ſtrebt. In Zeitaltern, die in ihrer Bildung ſchon ganz von philoſophiſcher Reflexion durchdrungen ſind, kann ſich daher der Poet gegen eine Verirrung in die philoſophiſche Form nur dadurch ſchützen, daß er die Reflexion durch die Tiefe ſeiner Gedanken zu überwinden ſucht, was natürlich nicht ſo zu verſtehen iſt, als ob er ein ſchulmäßiger Philoſoph werden müßte. Shakeſpeare z. B. war ein tiefſinniger Zeitgenoſſe, allein er war kein Schüler Baco's.

Mit der Beredſamkeit endlich theilt die Poeſie die Freiheit in der Behandlung ihres Gegenſtandes. Die Hiſtorie will durch Erfahrungsbeweiſe von der Richtigkeit der Thatſachen, die Philoſophie durch Klarheit der Begriffe von der Wahrheit der Ideen überzeugen, die Poeſie will durch die Wahrheit der Idee in der Form concreter Schönheit entzücken. Die Beredſamkeit wirkt theils auf unſern Verſtand, theils auf unſer Gemüth. Sie will uns theoretiſch aufklären, aber auch praktiſch beſtimmen, und ſie wird allerdings um ſo energiſcher ſein, je mehr ſie aus Ueberzeugung und je mehr ſie in ſchöner Form ſpricht. Durch Gefühl und Phantaſie nähert ſie ſich der Poeſie, unterſcheidet ſich jedoch von ihr theils durch das Proſaiſche ihrer Stoffe, theils durch den Effect, auf welchen ſie mit ſubjectiver Freiheit, aber mit Abſichtlichkeit hinarbeitet. Der Beredſamkeit geſtehen wir von vorn herein die Tendenz auf einen beſtimmten Effect zu; wir erwarten ihn von ihr; bei der Poeſie verſtimmt uns die Entdeckung der Abſicht, ſich unſers Pathos zu bemeiſtern. Sie ſoll uns hinreißen, allein unſere gehobene Stimmung ſoll ein freies Reſultat und die Beredſamkeit nur ein Mittel der Poeſie bleiben. Nichts aber iſt gewöhnlicher, als die Verwechslung des

nur Rhetoriſchen mit dem Poetiſchen. Sie beherrſcht ganze Epochen der Lyrik.

Das Schöpferiſche der poetiſchen Formthätigkeit, was ſie von der Proſa unterſcheidet, kann deshalb dahin beſtimmt werden, daß es in der Individualiſirung des Ausdrucks liege. Im Weſentlichen beſteht dieſelbe darin, daß das Allgemeine durch das Beſondere, das Beſondere durch das Einzelne dargeſtellt wird; eine verſinnlichende Anſchaulichkeit, welche erſt dadurch wirklich ſchön wird, daß in ihr die Eigenthümlichkeit eines poetiſchen Genius erſcheint, der, aller objectiven Treue in der Abſpiegelung der Erſcheinungswelt und aller abſoluten Wahrheit in der Erfaſſung des Weſens der Dinge unbeſchadet, die Darſtellung mit einem ihm ausſchließlich gehörenden Zuge durchdringt, in deſſen urſprünglicher Kraft das Wunder des Dichtens liegt.

Der proſaiſche Styl richtet ſich auf Beſtimmtheit, Deutlichkeit und Verſtändigkeit, der poetiſche auf Erregung der Phantaſie. Er iſt daher im Allgemeinen bildlich. Unmittelbar iſt er dies als abbildlicher, ſofern er einen Gegenſtand durch Hervorhebung charakteriſtiſcher Merkmale illuſtrirt und ihn darin für die Anſchauung des Auges oder des Ohres malt. Der poetiſche Styl kann dieſe Prädicate immer wieder erneuen, namentlich im Epos; für die Proſa würde eine ſolche Wiederholung prägnanter Beſtimmungen ungeſchickt, ja lächerlich ſein, für die Poeſie hingegen iſt ſie angemeſſen, weil ſie die Vorſtellung aus der mehr oder weniger unbeſtimmten Allgemeinheit in die Lebendigkeit beſonderer Beziehungen verſetzt. Daß der Himmel blau, die Sterne golden, das Gras grün, der Mund roth, der Donner rollend, das Schwert ſcharf ſei u. ſ. w., iſt an ſich etwas Bekanntes, das ausdrücklich zu ſagen völlig überflüſſig iſt. In der Poeſie jedoch wird dieſer Ueberfluß weſentlich, weil er den Gegenſtand verſinnlicht. — Von dieſer unmittelbaren, urſprünglichen Abbildlichkeit iſt die mittelbare Verbildlichung zu unterſcheiden, die eigentlich in einer einſeitigen oder auch wechſelſeitigen Uebertragung von Sinnlichem auf Sinnliches oder von Geiſtigem auf Sinnliches beſteht und in mannichfaltigen Wendungen (Tropen) ſich ausbreitet, die ſowohl der Poetik als der Rhetorik angehören. Nicht gerade die verſtändige Deutlichkeit, nur die Individualiſirung der Vorſtellung,

wird durch die Vergleichung gefördert, indem ſie an etwas erinnert, welches in ſeiner Ganzheit das iſt, was an dem Verglichenen nur als ein vorübergehender Zuſtand oder als *eine ſeiner Seiten* exiſtirt.

Der Stoff der Dichtung wird dem Dichter durch die Gelegenheit im weiteſten Sinne des Wortes vermittelt, ſei es, daß ihm die Zuſtände ſeiner Seele, ſei es, daß ihm Selbſterlebniſſe, ſei es, daß ihm die Kämpfe ſeiner Zeit ein Material darbieten. Gelegenheit in dem engern Sinn, daß ein Dichter, etwa um ſeinen Lebensunterhalt zu gewinnen, auf Beſtellung bald dies, bald jenes Gedicht verfertigt, iſt an ſich freilich eine proſaiſche Beziehung. Sie kann aber als Auftrag doch eine bedeutende Anregung geben. In den bildenden und muſikaliſchen Künſten iſt ſie als äußere Motivation vollkommen unanſtößig, allein auch in der Poeſie, die von ſolchen Veranlaſſungen unabhängiger iſt, finden wir, daß ſelbſt die größten Künſtler, ein Pindar, Firduſi, Calderon u. a. ſich durch ſie beſtimmen zu laſſen, nicht verſchmäht haben. Die Tendenzen einer Zeit ſind als Gelegenheit an ſich nichts poetiſch Schlechtes. Verwerflich iſt nur diejenige Tendenzpoeſie, welche zu perſönlichen Zwecken den Anſchluß an eine Tendenz mißbraucht. Edle Tendenzen ſoll der Dichter durch ſeine Verherrlichung fördern, verkehrte, krankhafte und ſchlechte durch ihre Vergegenſtändlichung überwinden helfen. Die Dichter, die uns zum tiefern Bewußtſein unſers Lebens bringen, ſind nicht nur große Lehrmeiſter, ſie ſind auch wahrhafte Prieſter des Menſchengeſchlechts. Die Gelegenheit gibt dem Dichter einen concreten Anknüpfungspunct, der ſchon einen ſubſtantiellen Kern enthält und vom Dichter leichter zum Ideal verklärt werden kann, als wenn er aus dem Drange der Idee überhaupt heraus ſich die Brücke zur Wirklichkeit ſchlagen ſoll. Lyriker ſingen am Schönſten, was ſie ſelber gefühlt haben; Epiker und Dramatiker ſchließen ſich erfolgreicher der Mythe und Geſchichte an, als wenn ſie ſelber Stoffe erfinden. Es iſt ein Mißverſtand junger Dichter, in der Fiction ſolcher Stoffe Originalität zu ſuchen.

Die Poeſie kann nur durch die Sprache überhaupt ſich darſtellen. Sie kann alſo die Form der Proſa haben, allein ſie wird dahin ſtreben, von der Gewöhnlichkeit der Rede ſich durch eine

beſondere Geſtaltung des Wohlklangs zu unterſcheiden, die ſofort auch äußerlich ankündigt, daß der Inhalt nicht noch eine anderweite Beziehung habe, vielmehr ſich ſelber der Zweck ſei. Dieſe Abgeſchloſſenheit iſt die metriſche Organiſation der Sprache, zu welcher ſowohl der Rhythmus als der Klang das Mittel darbieten. Der Rhythmus beruhet auf dem Unterſchied der Länge und Kürze der Sylben und iſt inſofern ein plaſtiſches Princip, welches ſich der monotonen Tactmäßigkeit durch Hebung und Senkung des Tones, durch wechſelnde Abſchnitte (Cäſuren) und durch den Verſtandesaccent entreißt. Der Klang, ein muſikaliſches Princip, beruhet auf der Gleichheit des Tons, die an ſich unter verſchiedenen Wörtern eine zufällige iſt. Es kann ſcheinen, als wenn hiermit dem Inhalt der Poeſie ein unnatürlicher Zwang angethan werden müßte. Allein die rhythmiſche Bewegung in einem beſtimmten Metrum iſt ja auch nicht pure Natürlichkeit, ſondern weſentlich kunſtvoll. Daß eine gewiſſe Anzahl von Längen und Kürzen ſich einander gerade in dieſer Weiſe folgen, macht auch einen gewiſſen Zwang nöthig, und Alles, was ſich gegen die Künſtlichkeit des Reimes ſagen läßt, kann auch gegen den Rhythmus geſagt werden, der ſich zu einem metriſchen Organismus abſchließt. Der Klang hebt, dem quantitativen Mechanismus der rhythmiſchen Verſification gegenüber, den qualitativeu Unterſchied des Tons hervor. Geſchieht dies im Vocal, ſo wird er Aſſonanz; im gleichen Anlaut, ſo wird er Alliteration (Stabreim); in der Einheit des Selbſt- und Mitlauters, ſo wird er vollſtändiger Reim, der nun wiederum der männliche oder weibliche und der ſogenannte gleitende ſein kann.

Ueber die Entſtehung des Reims hatte man früher ſehr beſchränkte Anſichten, welche durch die weitere Ausdehnung unſerer Sprach- und Literaturkenntniß aufgehoben ſind. Man reflectirte dafür früher zu ſehr nur auf die Entwicklung der Romaniſchen Sprachen aus der Römiſchen und zog nur noch die Einwirkung des Arabiſchen hinein, während wir gegenwärtig durch die genauere Kenntniß auch der ältern Orientaliſchen Literatur zu einer univerſellern Auffaſſung fähig geworden ſind und den Reim auch im Chineſiſchen und Indiſchen in vollſter Ueberſchwänglichkeit gefunden haben.

Die Verſification läßt die Dichtung als ein ſich in ſich ſelbſt gliederndes Tongebilde erſcheinen. Sie iſt für die äſthetiſche Verſelbſtſtändigung des poetiſchen Kunſtwerks unendlich wichtig, allein ihm doch nicht in dem Grade weſentlich, daß die Poeſie nicht auch in der Form der Proſa ſich ſollte darſtellen können. Die ſogenannte gebundene Rede allein vermag noch nicht, einen Gegenſtand poetiſch zu machen und es gibt zahlloſe Producte in metriſcher Form, namentlich in der lyriſchen und didaktiſchen Poeſie, die alles dichteriſchen Gehaltes baar ſind. Weil die eigenthümliche, ideenvolle Anſchauung das erſte Erforderniß der poetiſchen Compoſition ausmacht, ſo kann dieſe ſich auch in der Freiheit der ſogenannten ungebundenen Rede darſtellen. Doch verſteht ſich, daß derſelben die Euphonie nicht fehlen darf. Ihr Rhythmus wird ſich von dem der hiſtoriſchen, philoſophiſchen oder rhetoriſchen Proſa noch immer als Ausdruck eines Kunſtwerks unterſcheiden und wird auch ohne metriſche Individualiſirung ſchön zu ſein vermögen. Das Luſtſpiel und der Roman haben zur Proſa eine unmittelbare Wahlverwandtſchaft, welche bei ihnen durch die Künſtlichkeit der Verhältniſſe bedingt iſt, in denen ſie ſich durchſchnittlich bewegen. Sehr begreiflich verliert ſich aber die poetiſche Proſa oft in die wirkliche.

---

## Die Dichtungsarten.

Die Poeſie unterſcheidet ſich in verſchiedene Formen, welche wir Dichtarten oder auch, in Rückſicht auf die in ihnen wieder enthaltenen Unterſchiede, poetiſche Gattungen nennen. Dieſe Formen ſind die lyriſche, epiſche und dramatiſche Poeſie. Nach der pſychologiſchen Ableitung dieſer Formen kann man wohl ſagen, daß die Lyrik für die Empfindung, die Epik für die Anſchauung, die Dramatik zugleich ſowohl für die Anſchauung als Empfindung darſtelle, indeſſen iſt dieſe Unterſcheidung deshalb nicht ganz genau, weil das Element, in welchem die Poeſie ſich bewegt, in allen ihren Formen die Vorſtellung iſt. In dieſem Element liegt auch der Grund, daß in der Poeſie außer den

reinen, entſchiedenen Kunſtformen noch viele andere unbeſtimmtere ſich bilden.

Die wahrhaften, unzweideutigen Grundgeſtalten aller poetiſchen Production ſind die Lyrik, Epik und Dramatik.

Die Lyrik ſtellt eine Empfindung als eine gegenwärtige dar. Das bloße Ausſprechen irgend einer Empfindung kann freilich noch kein Gedicht entſtehen laſſen. Es muß vielmehr das, was der Dichter fühlt, auch einen allgemeinen Werth anſprechen dürfen, wenn er auch mit ſeinem Geſange zunächſt nur ſich ſelbſt befriedigen will, ſo daß, ob Andere darin den Ausdruck auch ihres Gefühls wiedererkennen, für ihn zufällig iſt. Weil aber das Gefühl ſeiner Natur nach einfach iſt, ſo kann der Lyriker nicht blos bei dem directen, etwa gar nur interjectionellen Austönen deſſelben ſtehen bleiben. — Um uns den Proceß zu beſchreiben, der in ſeiner Seele ſich bewegt, wird er daher auch die äußere Vermittelung ſeines Gefühls ſowie die Wirkung ſchildern, welche daſſelbe in der Erſcheinung ſeiner eigenen Perſönlichkeit hervorbringt. Die äußere Vermittelung ſeines Zuſtandes enthält auch dieſen ſelbſt. Will ein Lyriker uns die Wonne malen, welche ſein Herz beim Eintritt des Frühlings empfindet, ſo wird er nicht ermangeln, uns das aufſprießende Gras, die aus dem Gras hervorleuchtenden Blumen, die Blüthen der Bäume, das Singen der kleinen Vögel in ihren Zweigen u. ſ. f. zu ſchildern, denn in allen dieſen objectiven Vermittelungen liegt die Specification ſeines Wonnegefühls. Die äußere Erſcheinung aber des Dichters ſelbſt iſt als die Wirkung ſeines Gefühls, als der pathologiſche Reflex deſſelben zu betrachten und in ihrer Beſchreibung beſchreibt alſo der Dichter auch die Beſonderheit ſeines Empfindens. Sagt er uns, daß der Gram ſeine Haare gebleicht, ſeine Stirn mit Runzeln, ſeine Wange mit Falten bedeckt, ſein Auge mit Thränen gefüllt, ſeinen Gang ſchleichend und gebückt gemacht habe; ſo iſt dieſe objective Erſcheinung ſeines Gefühls das Mittel, es ſelber zu beſchreiben, da es ja in der That aus ſeinem Innern zu jenem Ausdruck ſich entäußert hat. Die intenſive Unendlichkeit ſeines ſubjectiven Zuſtandes kann uns der Dichter allerdings auch negativ darſtellen, indem er uns verſichert, daß er ſelbſt kaum zu ſagen vermöge, was ihm die Seele

bewege. Allein zu ſehr darf ihm ſein Gefühl nicht unſagbar und geheimnißvoll bleiben; ſonſt würde er nichtsſagend und langweilig werden. Als Lyriker muß er eben verſtehen, den an ſich ſubjectiven Proceß des Empfindens in die objective Form der Vorſtellung umzuſetzen.

Im ſubjectiven Urſprung der Lyrik liegt eine gewiſſe Weichheit, die es ſchwierig macht, ihre Unterſchiede zu beſtimmen. Man hat die lyriſchen Producte nach dem Begriff der Temperamente ſondern wollen, allein das Sanguiniſche oder Choleriſche, das Melancholiſche oder Phlegmatiſche, ſind nur Charakterzüge der Dichter oder Färbungen einzelner Gedichte. Am meiſten hat man ſich an die Formen der antiken Poeſie gehalten, weil der in ſo hohem Grade organiſche Entwicklungsgang der Griechiſchen Kunſt ihre Formen vor andern als typiſche empfiehlt. Die Formen der Orientaliſchen wie der Romaniſchen Lyrik ſind nicht in ſolchem Grade präciſirt. Dennoch zeigt die Aufnahme der Kaſſide und Ghaſele, der Canzone und des Sonetts in unſere Poetiken das Bedürfniß, über die antiken Formen hinaus eine allgemeinere Unterſcheidung zu gewinnen. Eine ſolche kann aber, wenn ſie auf einem feſten Eintheilungsgrunde beruhen ſoll, nur in der Natur des Gefühls ſelbſt liegen. Dies kann nämlich 1) in ſeiner Allgemeinheit als ein *allgemeines*; 2) in ſeiner Beſonderheit als ein aus dem Allgemeinen hervorgehendes oder in daſſelbe zurückgehendes *particuläres*; 3) als ein *individuelles* exiſtiren, welches die Allgemeinheit und Beſonderheit zugleich in ſich ſchließt. Mehr als dieſe drei Fälle laſſen ſich nicht denken. Wir können nun, die gebräuchlich gewordenen Ausdrücke der antiken Poeſie beibehaltend, die Lyrik hiernach als die *hymniſche*, die *odiſche* und die *meliſche* unterſcheiden.

Die *Epik* ſtellt eine *Begebenheit*, aber als eine *vergangene* dar. Sie erzählt, was einſt geſchehen. Sie erzählt das Geſchehene ſo, als ob es angeſchaut werden ſollte, malt das Bild deſſelben in ſeinen Einzelheiten und kann die Handelnden mit der ganzen Lebhaftigkeit vorführen, als ob ſie gegenwärtig wären. Allein die Anſchauung, welche ſie gibt, bleibt nur die innere der Vorſtellung, wie ſie durch das Wort ihren Ausdruck findet. Die epiſchen Dichter *ſingen* und *ſagen*, was ge-

ſchehen iſt. Die Handelnden können als im Präſens ſprechend aufgeführt werden, allein das Sprechen ſelber wird als ein vergangenes bezeichnet. Die Epik kann das Geſchehene 1) unmittelbar als eine Begebenheit überhaupt, als eine zufällige Thatſache darſtellen; 2) als ein nothwendiges, das, in ſeiner Vereinzelung als ein zufälliges erſcheinend, doch im Weſentlichen durch die Nothwendigkeit der allgemeinen göttlich-menſchlichen Mächte beſtimmt iſt; 3) als ein freies, aus dem eigenen Gemüth der Handelnden entſpringendes und ſich ſelbſt das ſeiner Eigenthümlichkeit gemäße Schickſal erzeugendes, ſo daß hier die Nothwendigkeit des Schickſals zu einem Werke der Freiheit wird. Aus dem erſtern Standpunct reſultirt die einfache Erzählung, die wir jetzt ſchlechtweg Novelle zu nennen pflegen, die wir aber in den Anfängen des Völkerlebens als Sage bezeichnen; aus dem zweiten Standpunct ergibt ſich das eigentliche Epos, welches den Kampf des Helden in der Breite ſeiner totalen Erſcheinung ſchildert; aus dem dritten endlich der Roman, der uns auch in das Innere des Helden einführt und uns aus demſelben das, was ihm äußerlich widerfährt, als eine Conſequenz ſeiner Individualität erkennen läßt.

Die Dramatik endlich ſtellt uns eine Handlung in dem Schein der vollwirklichen Unmittelbarkeit, in der Gegenwärtigkeit ihres Geſchehens dar. Sie iſt alſo mit der Epik darin identiſch, eine Handlung zu ſchildern. Wenn uns der Erzähler aber das Local, die Kleidung, die Mimik u. ſ. w. beſchreiben muß, ſo macht der Dramatiker dieſe Elemente zu einer Vorausſetzung, die für die Anſchauung durch die theatraliſche Ausführung ſcheinbar als wirkliche Realität geſetzt wird. Wenn über dem Epos der mildernde Duft der Vergangenheit ſchwebt, deren man ſich erinnert, ſo treten im Drama die Handelnden mit der ganzen Schärfe ihrer lebendigen Perſönlichkeit vor uns hin. Mit dem Lyriker iſt der Dramatiker darin identiſch, daß er die Handelnden ihre Zuſtände direct ausſprechen läßt, weil dieſelben uns fortwährend in ihr Inneres blicken laſſen und ihr Pathos, indem ſie handeln, ſelbſt beſchreiben. Wenn aber der Lyriker einen Zuſtand iſolirt und in der Entäußerung ſeines Affects zur Vergegenſtändlichung des Worts beruhet, ſo hat das

dramatiſche Pathos nur im Fluß der Handlung ſeine relative Bedeutung und wird mit ſeiner beziehungsreichen Wirkſamkeit ein Moment der totalen Handlung. Die Worte werden ſelber zu Thaten. Das epiſche und lyriſche Element ſind alſo im dramatiſchen aufgehoben und dieſe Integration iſt der höchſte Gipfel aller Kunſt überhaupt, denn weiter kann ſie nicht gehen, als bis zur ſcheinbaren Rückkehr in die empiriſche Wirklichkeit und ein höheres Material kann ſie auch nicht gewinnen, als den Menſchen ſelber, der als Schauſpieler das Organ der dramatiſchen Kunſt wird.

Die Unterſchiede in der beſondern Geſtaltung des Drama's ſind an ſich ſo mannigfaltig, als das wirkliche Leben ſelbſt. Die ethiſch-religiöſe Weltordnung greift aber zu allen Zeiten bei allen Völkern kraft ihrer ewigen Geſetze durch alles menſchliche Handeln auf gleiche Weiſe hindurch und die Pathologie des Gemüths iſt nicht weniger immer und überall dieſelbe, woraus ſich erklärt, weshalb verhältnißmäßig die dramatiſche Literatur der verſchiedenſten Zeiten und Völker für andere Zeiten und Völker doch die leicht verſtändlichſte bleibt. Der innere Unterſchied des Drama's wird immer der Gegenſatz des Tragiſchen und Komiſchen ſein, deſſen Auseinanderſetzung ſchon in den allgemeinen Begriff des Schönen fällt; ein Gegenſatz, der auch ſchon der lyriſchen und epiſchen Poeſie angehört, aber erſt in der dramatiſchen Dichtung zur abſoluten Entſchiedenheit ſich ſteigert. Wie dieſer Gegenſatz in einer einzelnen concreten Handlung angeſchaut wird, hängt natürlich vorzugsweiſe von dem nationalen Standpunct ab, aus welchem die individuelle Modalität des Handelns entſpringt. In der Geſtaltung des Drama's wird aber: 1) eine Form möglich ſein, in welcher eine Handlung nur erſt als ein Spiel der Verhältniſſe aufgefaßt wird, worin Trauriges und Heiteres, Rührendes und Lächerliches überhaupt in buntem Wechſel ſich verſchlingen, ſo daß in ihr zwar auch vom Schickſal geſprochen wird, dies Wort aber nur erſt ein anderer Ausdruck für den Zufall iſt. Dies Drama kann man das elementare oder realiſtiſche nennen. 2) Von hier aus kann ſich das Drama zur beſtimmten Sonderung des Tragiſchen und Komiſchen fortbilden, ſo daß auf der einen Seite der Sieg der

Nothwendigkeit über die Freiheit, auf der andern die Meisterschaft der Freiheit über die Nothwendigkeit zur Erscheinung gebracht wird. In der Tragödie opfert die Idee die Existenz auf, um sich in der Ewigkeit ihres Wesens zu erhalten. In der Komödie opfert sie scheinbar ihr Wesen, um ihre Existenz zu erhalten. Oder man kann auch sagen: in der Tragödie wird der Mensch frei nur durch die Nothwendigkeit, in der Komödie macht er sich frei von der Nothwendigkeit. Diese und ähnliche Formeln sollen den sittlich affirmativen oder negativen Charakter der Handlung bezeichnen. Allein 3) ist es auch möglich, daß der Mensch die unendliche Selbstgewißheit, aus welcher er handelt, als das Schicksal erfaßt, welches er sich selbst erzeugt. Er erkennt seine eigene Freiheit als den Grund der Nothwendigkeit und erhält sich insofern, auch wenn er der letztern unterliegt, frei gegen sie. Diese Versöhntheit des Gemüths mit sich, die über alle äußere Entzweiung und Verwirrung wie über den Zwiespalt und die Unruhe der eigenen Brust selbstbewußt hingreift, wird das Princip eines Handelns, welches mitten im tragischen Verlauf episodisch auch in's Komische sich einzulassen die Ruhe und Heiterkeit besitzt, so wie es umgekehrt, vom Komischen zur tragischen Erschütterung überzugehen, die Offenheit für den Ernst des Lebens bewahrt. Diese Mischung des Tragischen und Komischen nennen wir jetzt im Deutschen Schauspiel, in den Romanischen Sprachen Drama; Plautus im Prolog zu seinem Amphitrus nannte sie Tragikomödie. Dies romantische Drama ist etwas ganz Anderes, als die embryonische Unbestimmtheit des elementaren Drama's, welches ihm, von Außen her angesehen, scheinbar so ähnlich ist.

Vergleichen wir diese verschiedenen Formen der Dichtungsarten mit einander, so werden wir nicht zu verkennen vermögen, daß zwischen ihnen ein gewisser Parallelismus besteht, indem 1) die hymnische Lyrik, die einfache Erzählung und das elementare Drama; 2) die odische Lyrik, das heroische Epos und das ideale Drama; 3) die melische Lyrik, der Roman und das romantische Drama sich einander entsprechen.

## Das Idyllische, Elegische und Satirische in der Poesie.

Die idyllische Stimmung besteht in dem Behagen an einer sich selbst genügenden Beschränkung; die elegische in der Sehnsucht nach einem als Ideal vorgestellten vergangenen Zustande; die satirische in der Beurtheilung eines gegebenen Zustandes, der mit einem andern verglichen corrupt gefunden wird. Jede Dichtungsart kann von der einen oder andern dieser Stimmungen durchdrungen sein und es ist eine irrige Auffassung, das Idyllische auf die epische Form als Idyll, das Elegische auf die lyrische Form als Elegie, das Satirische auf die didaktische Form als Satire ausschließlich zu beziehen.

---

## Das didaktische Element.

Zur lyrischen, epischen und dramatischen Poesie wird gewöhnlich die didaktische als eine vierte Dichtungsart hinzugefügt. Wirklich nimmt dieselbe in der empirischen Geschichte der Poesie einen großen Raum ein. Allein sie ist keine reine, freie Gestaltung der poetischen Kunst, sondern nur eine poetische Formation von Vorstellungen und Gedanken, welche streng genommen der Historie oder der Philosophie angehören. Belehrung im Allgemeinen wird man aus aller Poesie überhaupt entnehmen können; jede wird dem Erkennen irgend ein Interesse darzubieten im Stande sein. Die Poesie als solche aber kann sich die Belehrung nicht zum Zweck machen, sondern, daß sie belehrt, wird bei ihr ein secundäres, nicht direct beabsichtigtes Moment sein. Die Philosophie dagegen, wenn sie in einer Nation sich zu bilden beginnt, wird oft durch eine Stufe poetischer Gestaltung hindurchgehen, welcher der Enthusiasmus des jugendlich aufstrebenden Erkennens einen hohen Reiz verleihet und die schönsten Lehrgedichte hervorgebracht hat, die wir besitzen. Innerhalb der Lyrik, Epik und Dramatik werden mehr oder weniger überall auch Ge-

danken zum Vorſchein kommen. Sprüche, ſinnreiche Bilder, Räthſel, epigrammatiſche Sentenzen, Naturbeſchreibungen, Allegorien, philoſophiſche Reflexionen u. ſ. w. werden in allen Dichtarten eine richtige, treffende Stelle einnehmen können. Werden ſie iſolirt, ſo machen ſie eben das aus, was man Lehrpoeſie nennt. Verſtändige Völker und Epochen, welche der Blüthe einer Nationalpoeſie vorangehen oder ihr folgen, haben eine beſondere Tendenz zur didaktiſchen Dichtung. Thierſage, Fabel, Parabel, deſcriptive Gedichte, wie z. B. Virgils Georgica, gehören jedoch ihrem Grunde nach entſchieden zur epiſchen Poeſie. Die Allegorie aber iſt an ſich eine ganz allgemeine Kunſtform, die auch in der Sculptur und Malerei, in der Epik und Dramatik möglich iſt. Auch die Epiſtel pflegt man zur Didaktik zu rechnen, wiewohl manche Poetiken ſie auch unter die Lyrik ſubſumiren. Sehr begreiflich, denn eine Epiſtel iſt eben ein Brief und ein Brief iſt etwas ſo Subjectives, daß gar Mancherlei darin ſtehen kann, ſo daß es unmöglich fällt, die epiſtolariſche Form als eine poetiſch ſelbſtſtändige anzuerkennen. Die ſogenannten Heroiden vollends ſind eine ganz abgeſchmackte Erfindung, die in ihrer Willkür nicht nur David und Bathſeba, ſondern ſelbſt Adam und Eva als die erſten illuſtren Perſonen der Weltgeſchichte mit einander hat briefwechſeln laſſen.

---

## Incommenſurable Gedichte.

Ein wahrhaft poetiſches Kunſtwerk wird durch die Entſchiedenheit ſeines Inhalts ſich auch für die eine der drei poetiſchen Grundformen entſcheiden. Dennoch begegnen wir in der Geſchichte der Poeſie Werken, die ſich nicht in eine derſelben einordnen laſſen, die aber auch nicht als Producte der dichteriſch eingekleideten Reflexion zur Didaktik gezählt werden können. Die Unfügſamkeit, ſie einer regelrechten Gattung einzuordnen, erſcheint bei ihnen äußerlich in dem Streit darüber, indem ſie nach einer Seite

hin zu dieſer, nach einer andern hin zu jener Gattung gezählt zu werden die Berechtigung darbieten. Solche Werke haben als Producte der Kunſtpoeſie zugleich wieder den embryoniſchen Charakter von Werken der Naturpoeſie. Sie erzeugen ſich in Perioden der tiefſten Selbſtbeſinnung des menſchlichen Geiſtes, in welchen ihn eine melancholiſche Skepſis durchdringt, die ihn Vergangenheit und Zukunft, Himmel und Erde, Gott und Menſch, in den ſinnſchwerſten, innigſt empfundenen Gedanken zuſammenfaſſen und in den kühnſten, erhabenſten Bildern von viſionairem Glanze ausdrücken läßt. Sie ſind als Effulgurationen des geiſtigen Bildungsproceſſes, indem ſie über alle empiriſche Zerriſſenheit des Gemüths zur intenſivſten Vergewiſſerung des Ewigen ſich durcharbeiten, den erhabenſten Monumenten menſchlicher Cultur beizurechnen. Man kann daher von ihnen ſagen, daß die Unendlichkeit ihres Inhalts ſich bei ihnen durch das Hinausdrängen über alle Form in einer gewiſſen grandioſen Formloſigkeit darſtelle. Weder Unform noch Mißform kann man ihnen vorwerfen, aber der Ernſt und die Tiefe ihres Gehalts bringt, bei der reichſten Phantaſie und bei der höchſten Schönheit des Details, eine ſeltſame Miſchung verſchiedener Formen hervor, welche den abſoluten Geſetzen der Kunſt nicht entſpricht und doch nicht häßlich wird, weil ſie ſowohl durch die Gediegenheit ihres Inhalts als durch die Originalität ihres Ausdrucks unwiderſtehlich an ſich feſſelt. Man kann ſie daher incommenſurabel nennen. Zu ihnen gehören z. B. Hiob, die Apokalypſe, Dante's Comedia, Schillers Glocke, Byrons Pilgerfahrt Haralds und ähnliche.

---

## Die Natur- und Kunſtpoeſie.

Die Poeſie überhaupt hat mit den übrigen Künſten auch das allgemeine Geſetz aller äſthetiſchen Entwicklung in der Abfolge der Stylperioden als des ſtrengen, ſchönen und reizenden Styls gemein, unterſcheidet ſich aber von ihnen durch die Eigen-

ſchieden, die ſich der Detailausbildung und dem Vortrag einzelner Theile des großen Ganzen widmeten.

Soll aber die Kunſtpoeſie ſich wahrhaft begründen, ſo bedarf ſie der Fixirung ihrer Producte durch die *Schrift*, denn erſt mit dieſer wird eine ſorgfältigere Ausarbeitung, eine äſthetiſche Feile; erſt mit dieſer eine Vergleichung der verſchiedenen poetiſchen Formen und der verſchiedenen Behandlungen eines Gegenſtandes in derſelben Form, eine Kritik; erſt mit dieſer eine Continuität der Entwicklung, eine Literatur möglich. Ohne die Schrift kann eine Nation den noch chaotiſchen Standpunct der Naturpoeſie nicht wirklich überwinden. Die Indiſchen und Helleniſchen Epen ſind zwar ohne die Schreibkunſt entſtanden, allein nicht ohne ſie vollendet. Wolfram von Eſchenbach konnte zwar nicht ſelber ſchreiben, allein er dictirte ſeinem Schreiber u. ſ. w.

Entwickelt ſich eine nationale Poeſie zur Kunſtpoeſie, ſo wird dieſe natürlich auch einen nationalen Charakter haben. Dauert neben ihr die halbunbewußte Naturpoeſie in den untern Schichten und in dem Kinderleben der Nation fort, ſo nennen wir dieſelbe heut zu Tage gewöhnlich *Volkspoeſie* im engern Sinn. Es iſt jedoch möglich, daß die Kunſtpoeſie ſich der Naturbaſis gänzlich entfremde und ſich in das üppige Spiel einer formellen Virtuoſität vertiefe. Aber nicht nur zum Eigenſinn eines ariſtokratiſchen Eſoterismus kann es kommen, ſondern durch Vermittelung der Schrift wird es ſogar möglich, daß die Ariſtokratie einer Nation ſich in die Kunſtpoeſie eines fremden Volkes ganz hineinlebt und dieſelbe nachahmt, während die Maſſe der Nation auf dem Standpunct der Naturpoeſie ſtehen bleibt, wie wir bei den Ungarn, Polen, Ruſſen ſolche Verhältniſſe finden.

Ihre feinſte formale Ausbildung erwirbt die Kunſtpoeſie in der Regel als *höfiſche*, läuft aber dann auch mit der ſich immer ſteigernden Eleganz Gefahr, endlich allen ſubſtantiellen Gehalt einzubüßen. Es iſt daher immer wünſchenswerth, daß ſie mit der Volkspoeſie in *Wechſelwirkung* bleibe, um ſich aus der Kraft und Originalität derſelben zu erfriſchen. Das glücklichſte Verhältniß iſt unſtreitig das, wenn die Kunſtpoeſie ſich zur Blüthe

der Volkspoeſie, zur reinſten Vergeiſtigung des urſprünglichen Gehaltes der Naturdichtung einer Nation erhebt. In dieſem Fall wird das Werk des Kunſtdichters nicht blos den Geſchmack einer Ariſtokratie kitzeln, ſondern das Wunder einer allgemeinen Verſtändlichkeit darbieten und Allen im Volk erfreulich ſein.

---

## Die Geſchichte der Poeſie und ihre Eintheilung.

Die beſondern Gattungen der Poeſie erhalten ihre wirkliche Exiſtenz nur als individuelle Geſtaltungen innerhalb der Eigenthümlichkeit eines beſtimmten Nationalgeiſtes und ſeiner Sprache. Hier erſt gelangt die Lyrik, Epik und Dramatik zur concreten Unterſcheidung, ſo daß die Auffaſſung derſelben von der Erkenntniß ihrer geſchichtlichen Entwicklung nur unvollkommen getrennt werden kann. Nun leuchtet ein, daß der Gang der Poeſie von dem Gange der Weltgeſchichte überhaupt nicht verſchieden ſein kann, daß alſo die Eintheilung der Geſchichte der Poeſie weſentlich mit der der Weltgeſchichte zuſammen fallen muß. Es leuchtet aber deshalb auch ein, daß die Geſchichte ein noch univerſelleres Princip der Eintheilung darbieten muß, als die Kunſt. Dies Princip iſt das religiöſe. Das Bewußtſein des Menſchen über ſein Verhältniß zu Gott iſt dasjenige, durch welches auch ſein Verhalten zur Natur und zum Menſchen beſtimmt wird; ein Bewußtſein, welches ſich einerſeits in der Kunſt, anderſeits in der Wiſſenſchaft eine beſondere Geſtaltung noch außerhalb des religiöſen Gebietes gibt, mit ihnen aber im innigſten Zuſammenhang ſteht. Nun zeigt uns die Erſcheinung der Religion 1) die Gruppe der ethniſchen Völker, die in ihrem Cultus von der Anſchauung der Natur ausgehen und ſich allmälig zur Vorſtellung der Einheit, Güte und Weisheit Gottes erheben; 2) die Gruppe der theiſtiſchen Völker, die in ihrem Cultus von der Vorſtellung des Einen allmächtigen Gottes ausgehen und von ihr in die Anſchauung der Natur, als der Schöpfung, worin er ſich offenbart, zurückgehen;

3) die Gruppe der *chriſtlichen* Völker, die in ihrem Cultus von der Anſchauung der *Menſchwerdung* des Einen Gottes ausgehen und ſich zum Begriff Gottes als des *abſoluten Geiſtes* erheben.

Mit dieſen Unterſchieden iſt zugleich ein Unterſchied des äſthetiſchen Ideals verknüpft, der ſich abſtracter Weiſe ſo ausdrücken läßt, daß die ethniſchen Völker die *Schönheit*, die theiſtiſchen die *Weisheit* und die chriſtlichen die *Freiheit* in ihren Kunſtwerken darzuſtellen bemüht ſind.

Die Kunſt im engern Sinn erreicht daher auch nur innerhalb der erſten Gruppe ihre abſolute Vollendung, nämlich bei den Griechen; bei der zweiten Gruppe bleibt die Kunſt zu ſehr unter dem Bedürfniß des religiöſen Ideals ſtehen; bei der dritten endlich wird das Intereſſe des Geiſtes an ſeiner Freiheit ſo groß, daß der Ernſt ihrer Nothwendigkeit ſich die Poeſie und Kunſt überhaupt unterordnet. Die Vorſtellung der Menſchwerdung Gottes macht Ernſt mit dem Anthropomorphismus der paganiſchen Götter, der nur ein Werk der Phantaſie iſt, aber auch Ernſt mit der Sehnſucht des Theismus nach einer weſenhaften Vereinigung mit dem Einen Gotte. In der Univerſalität dieſes Standpunctes liegt deshalb die Möglichkeit, die beiden ihm vorausgeſetzten Standpuncte relativ zu *reproduciren* und ſich wie ihnen damit thatſächlich zu beweiſen, daß er über beide hinausgegangen iſt. Es liegt in ihm die *Unendlichkeit einer weltfreien Verſöhnung*, die ſich mit der Natur ſowohl als mit der Geſchichte in affirmativer Einheit weiß, indem ſie doch zugleich in ihrer gotterfüllten Innigkeit über dem Proceß des Werdens der einen wie der Entwicklung der andern erhaben iſt. Das moderne, durch das Chriſtenthum vermittelte Selbſtbewußtſein ſtellt die objective Realität der Freiheit, zu deren Begriff es gelangt iſt, höher, als die Entzückungen der Phantaſie, deren Werke auf den Vorſtufen ihrer Bildung Coefficienten der Erlöſung zu ſein vermochten.

Von Seiten der Form kann man das äſthetiſche Ideal der ethniſchen Völker als das *naive*; das der theiſtiſchen als das

didaktiſche; und das der chriſtlichen als das ſentimentale bezeichnen, welchen letztern Ausdruck wir hier in dem von Schiller durch ſeine Abhandlung über die naive und ſentimentale Dichtung beſtimmten Sinne nehmen. Ueber den weitern Zuſammenhang dieſer Begriffe ſ. Roſenkranz: Syſtem der Wiſſenſchaft, Königsberg 1850, S. 566 ff.

Es iſt aber wohl zu erwägen, daß ein jeder Standpunct innerhalb ſeiner Beſtimmtheit zur Totalität ſtrebt. Der naive ſchließt alſo nicht aus, ſowohl in der didaktiſchen als ſentimentalen überzugehen; der ſentimentale nicht, ſich naiv oder didaktiſch zu verhalten. Es erzeugt ſich hiedurch jene außerordentliche Mannigfaltigkeit, welche dem Colorit der poetiſchen Werke einen ſo großen Reiz verleiht.

Soll nun aber dem Begriff der Geſchichte genügt werden, ſo muß auch mit dem angedeuteten Zuſammenhange dem chronologiſchen Verlauf nicht widerſprochen werden. Hier iſt jedoch zu erwägen, daß eine ſynchroniſtiſche nur nach Jahrhunderten verfahrende Methode nicht ausreicht. Es iſt ferner zu erwägen, daß der theiſtiſche Standpunct, indem er principiell der höhere iſt, ſich hiſtoriſch zugleich als Gegenſatz des ethniſchen entwickelt hat, ſo wie daß folgerichtig der chriſtliche Standpunct, weil er der tiefere iſt, ſich gegen den ethniſchen nicht minder als gegen den theiſtiſchen negativ verhält. Chronologiſch genommen wird daher die Poeſie des Ethnicismus mit der des Theismus in einem innern, an ſich contraſtirenden Parallelismus ſtehen. Die Poeſie der chriſtlichen Völker aber wird erſt den ethniſchen und theiſtiſchen Standpunct in ſich wiederholen müſſen, bevor ſie die Wahrheit ihres eigenen Standpuncts mit adäquater Selbſtſtändigkeit darzuſtellen vermag.

Ueberblicken wir nun 1) die Gruppe der ethniſchen Völker, ſo gehören zu ihnen alle ſogenannten Naturvölker, von den Culturvölkern aber die Peruaner, Azteken, Chineſen, Japaneſen, Hindus, Indochineſen, Parſen, Aegypter, Araber, Griechen, Römer, Slaven, Kelten und die alten Germanen; 2) zur Gruppe der theiſtiſchen Völker gehören die Hebräiſchen Stämme und die-

jenigen Nationen, welche den Islam als Princip in ſich aufgenommen haben, die Araber, Perſer und Türken; 3) zur Gruppe der chriſtlichen die Byzantiner mit Einſchluß der Ruſſen, die Romaniſchen Nationen der Italiener, Spanier und Franzoſen, endlich die Germaniſchen Nationen der Engländer, Deutſchen und Angloamerikaner.

Dieſe Folge iſt zugleich die hiſtoriſche. In den Anfängen der Geſchichte ſtehen die Völker noch ſchroff *nebeneinander*. Die Chineſiſche Cultur z. B. hat ſich faſt ganz und gar unabhängig von jeder andern entwickelt. Im ſpätern Verlauf der Geſchichte ſehen wir aber den Bildungsproceß durch verſchiedene Nationen gleichzeitiger hindurchgreifen, wenn auch die beſtimmteren Anregungen natürlich von einem beſondern Volke auszugehen pflegen. Die Poeſie wird immer mehr als *Nationalpoeſie* zugleich *Weltpoeſie*. Der wahre Dichter weiß ſchon, daß, was er zunächſt zum Genuß ſeiner Nation hervorbringt, allmälig durch Ueberſetzung allen Culturvölkern werde angeeignet werden und bringt alſo auch ſchon mit dieſem univerſellen Bewußtſein hervor.

Die hier aufgeſtellte Gliederung der Geſchichte der Poeſie beruhet auf einer philoſophiſchen Unterſuchung der Weltgeſchichte, deren Reſultate in *Roſenkranz* Syſtem der Wiſſenſchaft, 1850, S. 516 bis 556 angegeben ſind. Sie weicht von derjenigen ab, welche den Begriff des *ſymboliſchen*, *claſſiſchen* und *romantiſchen* Ideals zu Grunde legt. Nach dieſer werden dem ſymboliſchen Ideal die *Orientaliſchen* Völker zugetheilt; dem claſſiſchen die *Griechen* und *Römer*; dem *romantiſchen* die chriſtlichen, insbeſondere die Romaniſchen und Germaniſchen Nationen. So ſehr wir uns an dieſe Eintheilung gewöhnt haben, ſo wenig wird ſie auf die Länge hin beſtehen können. Aus zwei Gründen hauptſächlich. Der eine iſt der, daß der Unterſchied des ſymboliſchen, claſſiſchen (plaſtiſchen) und romantiſchen Ideals ein allgemeiner äſthetiſcher Begriff iſt, der ſich auf das Verhältniß von *Form* und *Inhalt* in der Weiſe bezieht, daß im Symboliſchen die Form den Inhalt mehr oder weniger unvollkommen andeutet, daß im Claſſiſchen der Inhalt in die

Form ſchlechthin aufgeht, daß im Romantiſchen die ſubjective Unendlichkeit des Inhalts über die Form hinausſtrebt und der letztern dadurch wieder, bei aller Klarheit, die ſie beſitzen kann, einen ſymboliſchen Reflex gibt. Dies Verhältniß von Form und Inhalt kann aber innerhalb einer jeden nationalen Kunſt ſich entwickeln und fällt im Grunde mit dem Begriff des ſtrengen, des ſchönen und des reizenden Styls zuſammen. Es wird z. B. Niemand in Abrede ſtellen können, daß in der Chineſiſchen Poeſie die Lieder des Schiking einen ſymboliſchen Charakter in der Einfachheit des ſtrengen Styls; daß hingegen die Gedichte des Tufu einen claſſiſchen Charakter im ſchönen Styl, und daß endlich die Dramen, die erſt ſeit dem achten Jahrh. n. Chr. ſich entwickelten, einen romantiſchen Charakter im reizenden Styl darſtellen. — Der andere Grund, der gegen die Anwendung jenes Begriffs für die Eintheilung der Kunſtgeſchichte erhoben werden muß, iſt der, daß dieſelbe zu wenig mit dem Gange der Geſchichte zuſammenfällt. Das ſymboliſche Ideal ſoll das Orientaliſche ſein. Orientaliſch iſt eigentlich ein geographiſcher Begriff, der richtiger tropiſch genannt werden könnte. Es zeigen ſich z. B. die größten Uebereinſtimmungen Aſiatiſcher und Peruaniſch-Aztekiſcher Cultur, die weſentlich auf der Eigenthümlichkeit der Tropenregion beruhen. Nun wird, dem Orientaliſchen zu Liebe, das Hebräiſche Volk immer in die Reihe der Völker aufgenommen, welche das ſymboliſche Ideal ausgebildet haben ſollen. Allein dies Volk, ſeiner Race nach ein Semitiſcher Stamm, iſt ein Weltvolk, das ziemlich früh zu einem ſehr verſtändigen Bewußtſein kam, für welches eine faſt proſaiſche Deutlichkeit Bedürfniß war, ſo daß es ſeine Gedanken zwar auch verbildlichte, allein über die Trübheit des ſymboliſchen Standpunctes, der noch nach einem treffenden Ausdruck ſucht, weit hinausging. Daſſelbe gilt von der Muhammedaniſchen Poeſie. Die Hebräiſche und Muhammedaniſche Poeſie haben ein pädagogiſches Ideal; ſie wollen den Menſchen Weisheit lehren und gehen ſchon vom Gedanken aus. Den Muhammedanismus dem Hellenismus voranzuſtellen, indem man ihm dem Orientalismus integrirt, iſt ſchon chronologiſch ein zu großes Mißverhältniß, weil er, außer am Judenthum, nicht weniger am

Hellenismus eine Bedingung ſeiner Cultur hatte. [In meinem Handbuch einer allgemeinen Geſchichte der Poeſie, Halle 1832, Bd. I, bin ich ſelbſt noch ſo verfahren, daß ich die Hebräer und Muhammedaner zwiſchen die Inder und Griechen ſtellte. Zehn Jahr darauf, in meinem Vorwort zu Goldſtücker's Ueberſetzung von Prabhoda chandrodaya, Königsberg 1842, gab ich die erſte Kritik der Unbeſtimmtheit des Ausdrucks Orientaliſch.]



# Erſter Kreis.

## Die ethniſchen Völker und das Ideal der Schönheit.



# Eintheilung.

Der Kreis der ethniſchen Völker geht von dem Realismus der Naturanſchauung aus, verklärt aber dieſe Grundlage ſtufenweiſe bis zur ſubjectivſten Vergeiſtigung. Man muß die Kunſt der hiehergehörigen Völker deshalb nicht ſo auffaſſen, als ob ſie des Idealismus völlig entbehrte, ſondern vielmehr ſo, daß innerhalb des ſinnlichen realiſtiſchen Elementes der Idealismus ſein Recht immer ſiegreicher geltend zu machen beſtrebt iſt. Nun laſſen ſich aber folgende Unterſchiede in dieſer Entwicklung bemerken:

1) Die Stufe der geſchichtloſen Naturvölker, die erinnerungslos dahinleben, ohne eine That oder ein Werk hervorzubringen, welche der Menſchheit an und für ſich angehörten;

2) Die Stufe der halbgeſchichtlichen Culturvölker, die ſich ſchon zu einer bedeutenden Civiliſation und zum Bewußtſein ihrer Geſchichte erheben, jedoch im Gange der Weltgeſchichte noch kein organiſches Moment derſelben ausmachen;

3) Die Stufe der geſchichtlichen Culturvölker, die ein beſtimmtes und nothwendiges Princip des Geiſtes ſyſtematiſch in ihrer Geſchichte durchbilden und dadurch einen Zuſammenhang des Fortſchritts begründen, der allererſt eine welthiſtoriſche Erinnerung und ein Vereintwirken der verſchiedenen Nationen zu dem einen großen Zweck der Menſchheit möglich macht.

## I.

## Die geſchichtloſen Naturvölker.

Unter den geſchichtloſen Naturvölkern begreifen wir die vielen Millionen, die zwar fortdauernd in den Anſätzen zur Civiliſation und zu einem hiſtoriſchen Bewußtſein leben, allein ebenſo fortdauernd wieder in Rohheit verſinken und die Erinnerung abbrechen. Dieſe Völker bringen zwar auch Poeſie hervor, wenn ſie zu einem geordneten Daſein übergehen. *Liebeslieder*, *Tanzweiſen*, *Schlachtgeſänge*, *Todtenklagen* erzeugen ſich mit mehr oder weniger glücklichem Ausdruck. Allein die Poeſie iſt bei ihnen noch nicht ſowohl Kunſt, als nur erſt der Aufſchrei des bewegten Gemüths und die Schönheit der Form ein Zufall. Vergleicht man daher die Dichtungen ſolcher Völker, ſo entdeckt man unter der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der äußern Erſcheinung im Innern eine große Einförmigkeit. Der Unterſchied fällt hauptſächlich noch in den Unterſchied des *Temperaments der Race*. Die Region dieſer geſchichtloſen Geſchichte, die in der That nur erſt eine *Naturgeſchichte des Geiſtes* enthält, iſt theils die *arktiſche* in Eis erſtarrende, theils die *tropiſche* in Gluth verkochende Zone. Die wahrhafte Geſchichte beginnt erſt da, wo dieſe Extreme durch die unmittelbare Lage in der gemäßigten Zone oder mittelbar durch die locale Erdgeſtaltung, durch Berg und Meer, durch Wald und Strom, beſeitigt ſind.

Gänzlich der Geſchichtloſigkeit verfallen iſt die *ſchwarze* oder *Aethiopiſche* Race. Millionen auf Millionen ſind von ihr erzeugt, ohne die geringſte Spur ihres Daſeins zu hinterlaſſen. Die Negervölker ſingen und tanzen gern, aber nirgends haben ſie ſich zu künſtleriſcher Freiheit erhoben. Eine ziemlich formloſe, *improviſirte Lyrik* wird der ephemere Ausdruck ihres ſelbſt ephemeren Lebens.

In der *gelben* Race kommt es zum Bruch mit der Natürlichkeit, mit der bloßen, in den Augenblick aufgehenden, erinnerungsloſen Gegenwart. Aber zahlloſe Stämme dieſer Race haben auch noch keine andere, als Naturpoeſie. Hieher gehören

die Braſilianiſchen Waldindianer, die Nordamerikaniſchen Prairieindianer, die Malaien des Oceaniſchen Archipels, die Sibiriſchen Mongolen. Begünſtigt durch die Milde einer wolluſtfrohen Natur oder angeregt durch den Ernſt andauernder kriegeriſcher Kämpfe hat die Poeſie dieſer Völker zuweilen einen höhern Aufſchwung genommen. Ihre Tänze haben ſich oft zu Maskenſpielen und zu dramatiſchen Pantomimen fortgebildet. Auf den Geſellſchaftsinſeln z. B. entwickelte ſich eine geſchloſſene Geſellſchaft, die Areoi, die mit ihren Truppen von Inſel zu Inſel wanderten, ſehr geehrt waren und Schauſpiele aufführten, die man Upaupa nannte. Sie tanzten, ſangen, hielten Vorträge mit anſchaulicher Action, perſiflirten darin öffentliche Begebenheiten und verſchonten ſelbſt die Prieſter nicht mit ihrem Spott. Scenen aus dem gewöhnlichen Leben wurden vollkommen dramatiſch mit drolliger Karrikirung dargeſtellt, wie wenn ein Herr ſeinen Bedienten etwas zur Bewachung übergibt; ſie treffen alle Vorſichtsmaaßregeln und ſchlafen ein; aber ein geſchickter Dieb überliſtet ſie; ſie wachen auf, eilen dem Räuber nach und eine Schlägerei, wobei keiner zu kurz kommt, macht den Schluß. Oder ein Vater erſcheint mit ſeiner Tochter, weiſ't einen Liebhaber zurück und hält ſtrenge Wacht; aber das Paar weiß zu entfliehen, ein ſtarker Mann ſtellt in zweiter Scene einen neugeborenen Knaben dar, der vor der Hebamme läuft und durch ſeine Gewandtheit den gerührten Großvater mit dem Schwiegerſohn verſöhnt u. ſ. w. (H. Wegener, Geſchichte der chriſtlichen Kirche in dem Geſellſchaftsarchipel, nach den Quellen bearbeitet, Berlin 1844, I. 63 ff.)

Wie bei einer uns noch fehlenden Sammlung der Lieder der Naturvölker ungefähr zu verfahren ſein würde, iſt oben bei der Unterſcheidung der Natur- und Kunſtpoeſie ſchon angegeben worden. Sie ſind bald ohne Reim, bald mit Reim gedichtet. Im Vortrag ſind ſie oft nur recitativiſch und in der Melodie durchſchnittlich klagend.

---

## II.

## Die halbgeſchichtlichen Culturvölker.

Von den als Fiſcher, Jäger, Hirten und ſporadiſch als ſeßhafte Ackerbauer lebenden Naturvölkern ſind die halbgeſchichtlichen Culturvölker zu unterſcheiden. Aus der ſchwarzen Race haben ſich viele dieſer Stufe genähert, wenn ſie mit der weißen Race in Berührung traten; allein bald ſind ſie entweder in die vorige Rohheit zurückgeſunken oder durch die Grauſamkeit, welche die Afrikaniſchen Kriege charakteriſirt, vernichtet. Man muß daher den Uebergang zur Geſchichte der gelben Race zuſprechen. In der gelben Race kommt dieſe That wiederum der Mongoliſchen Abzweigung zu, die von Mittelaſien aus mit der weißen Race in einem ununterbrochenen Verkehr blieb und dadurch in ein Verhältniß zum weltgeſchichtlichen Fortſchritt gerieth, welches auf ſie ſelbſt günſtig zurückwirkte.

Aber die gelbe Race bietet uns auch das merkwürdige Schauſpiel dar, daß ſie auf ganz unabhängige Weiſe eine bedeutende Cultur in der Abzweigung des rothen Amerikaniſchen Stammes entwickelte, mag dieſelbe auch durch Einwanderer, welche der weißen Race angehörten, angeregt ſein. Dieſe Cultur hat jedoch ſich nicht in ihrer Eigenthümlichkeit weiter ausgeſtalten können, ſondern iſt durch die Intervention der weißen Race gehemmt, ja ſo gut als vernichtet worden. Es ſind dies die Altamerikaniſchen Staaten von Peru und Anahuak. Jenes kann man das China, dies das Indien Amerika's nennen. Von der Poeſie des communiſtiſch-despotiſch eingerichteten Inkaſtaates wiſſen wir wenig. Lieder theils kriegeriſchen, theils geiſtlichen Inhalts, meiſt in kurzen, oft nur vierſylbigen Verſen, wurden viel geſungen. Schauſpiele wurden am Hof von den Adligen aufgeführt. (S. Wuttke's Geſchichte des Heidenthums, Breslau 1852. I. 320.) — Etwas mehr wiſſen wir von den Tolteken und Azteken in Anahuak. Die Poeſie der Azteken war ſehr ausgebildet und die Dichter beobachteten ſehr genau das Sylbenmaaß. Die Dichter hatten in einer metaphoriſch glänzenden Sprache alle Gegenſtände des häuslichen wie des öffentlichen Lebens

erfaßt. Die Geſchichte des Volks und die Thaten der Helden waren in eigenen Geſängen aufbewahrt, welche bei den weltlichen Feſten und Tänzen, ſo wie die Hymnen zum Lobe der Götter bei den heiligen Tänzen und den Opfern vorgetragen wurden. Liebeslieder waren ſehr gewöhnlich, ebenſo geſellige und Tafellieder; andere waren der Jagd gewidmet und wurden bei den öffentlichen Luſtbarkeiten im ſiebenten Monat abgeſungen. Die didaktiſche Poeſie trug moraliſche und nützliche Lehren in einer Form vor, welche ſie dem Gedächtniß der Jugend leichter einprägen ſollte. Aus den Aufzügen und Tänzen hatte ſich auch ein Drama gebildet. Die Bühne war eine Terraſſe, die auf dem Marktplatz oder dem untern freien Tempelraum in gehöriger Höhe errichtet wurde, ſo daß die Darſtellenden von Jedermann geſehen und gehört werden konnten. Auf dem Markt zu Tlatelolco ſtand eine gemauerte Bühne von 13 Fuß Höhe und 30 Fuß im Viereck ihres Grundriſſes. Am Feſte des Quetzalcoatl zu Cholula ward auf dem Platz vor dem Tempel dieſes Gottes ein kleines Theater aufgerichtet und ſauber verziert. Ringsumher ſah man Bogen von Blumen und Federn, woran Vögel, Kaninchen und andere artige Dinge hingen. Hier verſammelte ſich nach dem Mittagseſſen das ganze Volk. Jetzt erſchienen die Schauſpieler in allerlei komiſchen Charakteren, ſtellten ſich taub, mit Huſten geplagt, lahm, blind und als Krüppel dar, baten den Gott, ſie wieder geſund zu machen und jammerten über ihre elenden Umſtände, wobei die Tauben verkehrte Antworten gaben u. ſ. w. Manche traten auch als Thiere auf, verkleideten ſich als Käfer, Kröten, Eidechſen und erzählten dann ihre Begebenheiten, indem ſie ihre Rollen mit großem Geſchick ſpielten. Einige zum Tempel gehörige Knaben erſchienen als Schmetterlinge oder ſaßen als bunte Vögel verkleidet auf den Bäumen. Die Prieſter warfen nach ihnen kleine erdgefüllte Bälle, an welche Schlingen befeſtigt waren und veranſtalteten allerlei lächerliche Scenen. Darauf ſtellten die geſammten anweſenden Zuſchauer einen großen Tanz an, womit ſolche Hauptfeſte ſchloſſen.

Die Träger der Mexikaniſchen Dichtkunſt waren die Prieſter, welche in den Schulen die Kinder Gedichte auswendig lernen ließen. Der Adel und die Fürſten waren große Verehrer der

Poeſie, keiner aber mehr als der König von Tezcuco, Nezahualcoyotl, der auch eine Akademie der Wiſſenſchaften und einen wiſſenſchaftlichen Gerichtshof einrichtete, den er den Rath der Muſik nannte. Er zeichnete ſich ſelbſt als Dichter aus und verfaßte 9 Dichtwerke, von denen aber bis auf 60 Wehmuth durchzogene Hymnen nichts mehr übrig iſt. (G. Klemm: Allgemeine Culturgeſchichte, Leipzig 1847. V, S. 144 ff. — Hier iſt auch eine Hymne des Königs in Spaniſcher und Deutſcher Ueberſetzung mitgetheilt. Eine andere an den Frühling iſt überſetzt bei Wuttke, a. a. O. S. 284.)

---

## III.

## Die geſchichtlichen Culturvölker des Ethnicismus.

Peru und Mexiko machen mit ihrer Geſchichte einen faſt mährchenhaften Eindruck. Aller Wahrſcheinlichkeit nach erſt während der chriſtlichen Zeitrechnung entſtanden, haben ſie eine ganz ähnliche Cultur erzeugt, wie die Chineſen und Inder, ſind dann aber von den Europäern ſo ſchnell und mit ſo ſcheußlicher Grauſamkeit vernichtet worden, daß wir ohne die gewaltigen Trümmerſtädte, die wir unter dem Dickicht wuchernder Schlingpflanzen hervorgraben, ohne die großen in Felſen gehauenen Landſtraßen und ohne die authentiſchen Schriften, welche ihre Exiſtenz bezeugen, kaum von ihnen wiſſen würden. Sie machen daher im Gange der Weltgeſchichte kein organiſches Glied aus, d. h. ſie könnten fehlen und würden von uns nicht vermißt werden. Die geſchichtlichen Culturvölker des Ethnicismus gehören der alten Welt an. Sie laſſen ſich in drei Gruppen unterſcheiden:

A. Die Gruppe der paſſiven Völker, denen der theoretiſche Proceß in ſich ruhender Beſchaulichkeit zur höchſten Norm des Lebens wird, eine Tendenz, die im Buddhismus ihren reinſten welthiſtoriſchen Ausdruck gefunden hat. Hieher ſind die Chineſen, die Inder und die Indochineſiſchen Völker zu rechnen.

B. Die Gruppe der activen Völker, welche den Werth des Lebens in einen unaufhörlichen Kampf gegen das Unreine, Ueble und Widrige ſetzen. Hieher ſind die Parſen, Aegyptier und die Semitiſchen Stämme zu ziehen, aus welchen letztern jedoch die Hebräer frühzeitig zu einer freieren und höhern Weltanſchauung ausſcheiden.

C. Die Gruppe derjenigen Völker, welche die Freiheit der Individualität ſowohl theoretiſch als praktiſch zu verwirklichen ſtreben, wie dies die Griechen äſthetiſch, die Römer politiſch, die barbariſchen Uebergangsvölker zum Europäiſchen Mittelalter, Slaven, Kelten und Germanen, in der Form ſubjectiver, in ſich vertiefter, nach Außen hin ſpröder Innerlichkeit verſuchen.

Die Geſchichte der Poeſie bei dieſen Völkern muß natürlich ihren geiſtigen Gehalt wieder abſpiegeln und die Form, in welcher dies geſchieht, muß durch die Beſchaffenheit dieſes Gehaltes beſtimmt ſein. Es iſt ſehr ſchwer, die Unterſchiede in dieſem Proceß durch einzelne Wörter zu bezeichnen. Sie bleiben immer mangelhafte Abbreviaturen, die in ihrer Einſeitigkeit nur mit Vorſicht angewendet werden können. Allein ihre Mangelhaftigkeit darf uns nicht den Muth nehmen, ſolche Verſuche zu machen, weil nur durch ſie eine gründlichere und deutlichere Erkenntniß gewonnen werden kann. So große und reiche Individuen wie dieſe Völker bieten die Möglichkeit, ihr Weſen nach den verſchiedenen Seiten ſeiner Erſcheinung ſehr verſchieden auszudrücken, aber durch dieſe verſchiedenen Attribute muß der identiſche, ſubſtantielle Grundbegriff hindurchgehen. Nun haben wir geſagt, daß das Ideal des ethniſchen Völkerkreiſes die Schönheit ſei. Dies iſt eine äußerſt abſtracte Charakteriſtik, die ihre Bedeutung erſt dadurch gewinnt, daß man ſie mit dem Ideal der Weisheit bei den theiſtiſchen und mit dem Ideal der Freiheit bei den chriſtlichen Völkern vergleicht. Wir wollen nämlich damit das ſinnliche, realiſtiſche Element accentuiren, welches die Weltanſchauung dieſer Völker von vornherein durchdringt, ſelbſt wenn ſie die größten Anſtrengungen machen, von der Natur zu abſtrahiren. Da nun die Kunſt des ſinnlichen Mediums bedarf, ſo liegt innerhalb dieſes Kreiſes die Möglichkeit der höchſten

künſtleriſchen Vollendung, wie ſie durch die Griechen ſich verwirklicht hat. Die Werke der Griechiſchen Kunſt haben daher zugleich den Sinn abſoluter äſthetiſcher Muſterbilder. — Mit den Römern hingegen beginnt ſchon die Auflöſung dieſes äſthetiſchen Abſolutismus, die Unterordnung der Kunſt unter andere Zwecke. Weil wir nun bis zu den Griechen hin eine progreſſive Fortbildung des äſthetiſchen Elementes verfolgen können, und weil bis zu ihnen hin die Kunſt in ganz anderer Weiſe, als ſpäterhin, zugleich das Organ der religiöſen und ethiſchen Befreiung des Bewußtſeins war, ſo halten wir die Hervorhebung des Elementes der Schönheit in dieſem Kreiſe für gerechtfertigt.

Des Ausdrucks Ethnicismus bedienen wir uns nach dem Vorgang Schleiermachers und ſeiner Schule als eines ſchon ſehr allgemein gewordenen, im Sprachgebrauch des Neuen Teſtamentes begründeten, um deswillen, weil er zuläßt, daß die beſtimmteren Bezeichnungen der paganiſchen Religion darunter ſubſumirt werden können. Wir können nämlich die Chineſen, Inder und Buddhiſten Pantheiſten; die Parſen, Aegyptier und Semiten Dualiſten; die Griechen, Römer und barbariſchen Uebergangsvölker Polytheiſten nennen. Dieſe Bezeichnungen ſind ebenfalls einer nähern Beſtimmung bedürftig, aus ihrer Allgemeinheit bis zu derjenigen Wirklichkeit angenähert zu werden, die von ihnen ausgeſprochen werden ſoll.

Was nun ſpeciell die Poeſie dieſes ganzen gewaltigen Völkerkreiſes betrifft, ſo läßt ſich überſichtlich die ſehr merkwürdige Wahrnehmung machen, daß die Oſtaſiatiſche Gruppe der Chineſen, Inder und Indochineſen eine reiche, nach allen Gattungen vollſtändige Poeſie hervorgebracht hat, während die weſtaſiatiſche Gruppe der Parſen, Aegyptier und Semiten, mit Ausnahme der alten Araber, nur eine unvollkommene Lyrik zeitigte, bis in der dritten Europäiſchen Gruppe die vollkommenſte poetiſche Ausgeſtaltung aller Dichtarten in einem ſo organiſchen Zuſammenhang erfolgte, wie er weder vorher noch nachher ſeines Gleichen wieder gehabt hat.

# A.

## Die Poeſie der Oſtaſiatiſchen Gruppe:

### Das ſentimentale Ideal.

Zur Oſtaſiatiſchen Gruppe haben wir die Chineſen, Inder und Indochineſiſchen Völker gerechnet. Geographiſch könnte man China allein als Oſtaſien, Vorder- und Hinterindien als Südaſien betrachten. Zerlegt man Aſien aber nach Morgen und Abend in zwei Hälften, ſo werden die von uns aufgeſtellten Gruppen als in ſich einheitliche Culturganze hervortreten. Die Racenbeſtimmtheit kann hier ſo wenig allein zur Eintheilung ausreichen, als die bloße Localität. Die Chineſen ſind ein Glied der Mongoliſchen, die Inder ein Glied der Kaukaſiſchen Race und die Völker, welche wir unter dem Collectivnamen der Indochineſiſchen zuſammenzufaſſen gewohnt ſind, gehören ſowohl beiden Racen als auch der Malaiiſchen an. Der Cultur nach bilden aber Chineſen und Inder einen Gegenſatz, der für beide im Buddhismus ſeine Ausgleichung ſucht. In ſeinem Quietismus treffen beide als in einem für ſie Letzten zuſammen. In Rückſicht der Localität müßte Aegypten zu Afrika gerechnet werden, aber ſeiner Geſchichte und Cultur nach iſt es gegen das Aethiopiſche Afrika abgeſchloſſen und macht es ein integrirendes Glied der Weſtaſiatiſchen Welt aus, wie Herodot es auch als ein ſolches behandelt. Aegypten gehört zum dualiſtiſchen Syſtem.

Der Zeitfolge nach iſt die Chineſiſche Cultur älter als die Indiſche und dieſe wieder älter als die Buddhiſtiſche. Die Japaneſiſche können wir, ſoweit ſie uns bekannt iſt, als eine Nebenform der Chineſiſchen betrachten, welche durch den Buddhismus geiſtig mit China und Indien harmonirt. Die alte Naturreligion der Fiſchervölker, welche urſprünglich die Japaneſiſche Inſelgruppe bewohnten, die Sintoo, wird zwar noch ebenſo for-

mell aufrecht erhalten, wie des Kongfutseu Reichsreligion in China, allein die populär gewordene Religion ist auch in Japan die Buddhistische. Von der Poesie der Japaner werden wir jedoch nicht weiter sprechen, da sie uns bisher unzugänglich gewesen ist und wir eigentlich nur wissen, daß die dramatische Dichtkunst stark betrieben wird. Der Theaterbesuch gehört zu den beliebtesten Unterhaltungen in Japan.

Das Gemeinsame der vielen Millionen dieser ganzen Gruppe besteht nun, wie wir es oben ausdrückten, in dem theoretischen Proceß in sich ruhender Beschaulichkeit. Krieg und Waffenthat gilt diesen Völkern nicht als das Vornehmste, vielmehr nur als eine Nothwehr. Ihr Streben geht auf eine Abgezogenheit des Gemüths von aller Unruhe der empirisch erscheinenden Welt, auf eine strenge Unterwerfung der sinnlichen Begierden, auf eine Vertiefung des Bewußtseins in den Gedanken der wesentlichen Einheit alles Seins. Der Chinese nennt dies Streben die Haltung in der Mitte; der Inder nennt es yoyha: unio, die Einigung des Individuums mit dem Einen Ursein, das unterschiedlose Aufgehen des empirischen Subjects in die ewige Substanz; der Buddhist nennt es nirvâna: das Erlöschen; nämlich einer Flamme, das Hinübersterben des lebendigen Menschen durch mönchische Entsinnlichung in das Nichts. Aus diesem Grunde kann man diese Völker passive nennen.

Die Poesie derselben ist natürlich ebenfalls quietistisch. Sie ist von einem lyrisch-descriptiven Zuge durchdrungen. Die contemplative Richtung macht dem Chinesen den studirt habenden, sich selbst durchaus beherrschenden Staatsbeamten, den Hanli; dem Inder den im Walde einsam lebenden Büßer, den vanaprastha, und den Alles verlassenhabenden Wanderer, den Sanyashi; dem Buddhisten den in der Stille der Klosterzelle der Welt völlig abgestorbenen Mönch, den lama, zum Ideal. Aber je mehr die absolute Entweltlichung angestrebt wird, um so farbenreicher, glühender, verlockender taucht oft die Illusion des Weltbildes hervor und die descriptive Dichtung dieser Völker schwelgt daher in der Beschreibung landschaftlicher und weiblicher Reize.

Vergleichen wir nun die Chinesische, Indische und Indochinesische d. i. Buddhistische Poesie mit einander, so ist das

Princip der erſtern die Familienpietät. Der Chineſe fühlt ſich vornämlich als Kind und ſelbſt als Staatsbürger ſoll er dem Kaiſer gegenüber keine andere Empfindung haben. Das Kind bedarf der Belehrung und die Poeſie iſt daher voll von moraliſchen Sentenzen. In dem Weſen der Familie liegt aber die Rührung der Kinder über das Schickſal, durch den Tod der Eltern beraubt zu werden, ſowie umgekehrt die Rührung der Eltern, die Kinder verlaſſen zu müſſen, und aus dieſem Gefühl geſellt ſich zur pädagogiſchen Didaktik ein ſentimentales Element. Man analyſire Chineſiſche Gedichte und man wird als den Inhalt immer die Familienpietät treffen, wie ſie bald dieſe, bald jene Seite hervorkehrt. In der Form aber kann eine ſolche Poeſie nur verſtändig ſich verhalten, denn die Unterweiſung verlangt Deutlichkeit und die Zucht eine würdevolle Haltung, welche ſtets um Maaß und Gleichheit des Betragens bemühet iſt.

Dieſem Standpunct entſpricht nun auch die Chineſiſche Sprache inſofern, als ſie das Lallen, die Sprache des Kindes, in ihrer Einſylbigkeit darſtellt.

Das Princip der Indiſchen Poeſie iſt die Geſchlechtsliebe. Dies kann gegen das bisher von dem Indiſchen Ideal Geſagte auffallend erſcheinen, allein bei näherem Betracht wird man es richtig finden. Für den Inder iſt die Exiſtenz der Welt eine Täuſchung, zu welcher ſich das an ſich geſtaltloſe Urſein durch das weibliche Princip hat hinreißen laſſen. Auf dieſen Rauſch erſt folgt die Ernüchterung aus dem zeugungsluſtigen Taumel. Kein Gefühl iſt in der Indiſchen Poeſie ſo ſtark ausgedrückt, als einerſeits das Entzücken der ſich ſelbſt vergeſſenden Wolluſt und andrerſeits der Ekel vor dem Betruge der Sinnlichkeit. Zwiſchen dieſen Polen bewegt ſich die Indiſche Poeſie. Sie hat aber eine gewiſſe Vereinigung dieſer Extreme in der Ausbildung des Ideals der weiblichen Treue erreicht, inſofern das Weib es iſt, deſſen Schönheit den Mann zur Zeugung verlockt, aber das Weib als Gattin in der Treue die Liebe zum Manne opferfreudig verewigt. Savitri, Sita, Damajanti, Sakuntala, — ſind dieſe reinſten Geſtalten Indiſcher Poeſie nicht dieſem Boden entſproſſen? In der Treue iſt das negative Element als Entſagung, als Ausdauer in Leiden,

als Selbstüberwindung verherrlicht und ihm die Kahlheit der aus der Geschichte, aus allen menschlichen Verhältnissen sich herauslebenden und herausſterbenden Vereinſamung genommen.

Dem erotiſchen Orgiasmus iſt die phantaſtiſche Form gemäß, die in der Unendlichkeit der Gefühle ſchwelgt und ſich in dem Glanz der Bilder, im Schwung der Rhythmen, im Spiel der Reime nicht genug thun kann. Der Chineſiſchen, an Pedantismus grenzenden Verſtändigkeit gegenüber, ergeht ſich die Indiſche Phantaſtik in den kühnſten, mährchenhafteſten Combinationen. Und dieſer Fülle conform zeigt auch, im Gegenſatz zur Chineſiſchen Einſylbigkeit, das Sanscrit die größte Leichtigkeit zur Bildung vielſylbiger Wörter und langathmiger Metra.

In der Buddhiſtiſchen Welt iſt von Poeſie kaum die Rede. Ihr Princip iſolirt das Individuum, macht es gleichgültig gegen die Ehe, gegen die Familie, gegen die Welt überhaupt. Der Einzelne wird in der Angſt um ſeine Beſeligung aller geſchlechtlichen Liebe und natürlichen Pietät entfremdet. Ehelos muß er ſtatt ſeines natürlichen Vaters ſich einen geiſtlichen, den Guru wählen, deſſen Führung er ſich mit unbedingtem Gehorſam unterwirft. Er beſtimmt ſich dazu, ſich nicht ſelbſt zu beſtimmen und in dieſer Entſelbſtung kommt die letzte Wahrheit des Chineſiſchen und Indiſchen Princips zum Vorſchein, ohne welche der Buddhismus niemals im Stande geweſen wäre, in Indien und China eine ſo große Propaganda zu machen. Poeſie wird vom Buddhismus nur in phantaſtiſchen Heiligenlegenden und in liturgiſchen Geſängen auf ſehr untergeordnete Weiſe cultivirt.

---

## a. Die Chineſen.

Morgenwärts von den hohen Bergen, in welche das Mittelaſiatiſche Plateau übergeht, ſtiegen die Anſiedler in die fruchtbaren Ebenen des Hoangho und Jantſekiang herab und begründeten in der nördlichen Provinz Schenſi den erſten Mittelpunct Chineſiſcher Cultur, die nicht blos nach Vermuthungen, ſondern nach geſchichtlichen Zeugniſſen die älteſte unſeres Planeten iſt. Es bildeten ſich zunächſt nebeneinander eine Menge kleinerer

Staaten, welche später zu einem Feudalreich sich centralisirten. Mit dem Wachsthum seiner monarchischen Erstarkung hob dasselbe die Lehnsherrlichkeit auf und verwandelte die Staaten in Provinzen, die von Statthaltern des Kaisers verwaltet werden. In diesem ungeheuren Reiche erhob sich der Geist zum ersten Mal zur consequenten Durchführung eines Princips. Heraustretend aus der Wildheit und Ungebundenheit des Naturzustandes mußte es ihm um das strenge Festhalten eines ordnenden Maaßes zu thun sein. Dies Maaß fand er in dem selbst noch natürlichen Princip der Familienpietät, das in seiner Unmittelbarkeit das festeste auf Erden ist. China's Größe beruht welthistorisch auf der allseitigen Entwicklung desselben, eine Entwicklung, welche zugleich die Widersprüche hervorbringen mußte, das Princip auch in den Gebieten noch erhalten zu wollen, die schon darüber hinausgehen. Die Chinesen sind durch ihre Consequenz in den unnatürlichen Zustand gerathen, auch die Einrichtungen des Staats noch als eine Familienangelegenheit zu behandeln und den Kaiser z. B. nicht blos im figürlichen, sondern im eigentlichen Sinn als den Vater seines Volkes zu betrachten. So reich und bewundernswürdig daher die Chinesische Bildung ist, so anmuthig und rührend sie sich von einem Zuge schöner Kindlichkeit durchdrungen zeigt, so entdeckt sich doch auch überall eine gewisse Kurzsichtigkeit der Auffassung und kindische Befriedigung in Spielereien, die mit dem Ernst der sonstigen Verhältnisse seltsam contrastiren.

Die Kunst dieses ersten großen Culturvolkes mußte sich von der Zufälligkeit, Rohheit und Unförmlichkeit des natürlichen Anfangs durch eine verständige Ernüchterung abscheiden, die ihr einen relativ prosaischen Charakter gab, so daß sie, wo sie einen höhern Aufschwung nehmen will, in Sentimentalität übergeht. Diese Mischung verständiger Deutlichkeit und sentimentaler Verschwommenheit ist es, welche ihre Werke äußerlich mit denen des heutigen Europa in so nahe Verwandtschaft rückt. Die Chinesische Dichtkunst entwickelte sich in enger Verbindung mit der Musik, in deren Tönen die alten Fürsten und Weisen das vornehmste Mittel zur Sänftigung des Gemüthes fanden [L. Gladisch: Einleitung in das Verständniß der Weltgeschichte.

Erſte Abth. Die alten Schineſen und die Pythagoräer. Poſen 1841, 73 ff.]. Das Realprincip der Poeſie war und blieb die Familienpietät, welche den oberſten Kanon aller Chineſiſchen Sittlichkeit enthält. Das Formalprincip wurde der Reim, welcher dem Verſtande den Reiz eines muſikaliſchen Spiels darbietet, in deſſen künſtlichen Wendungen er ſich eine beſondere Genugthuung geben kann. Die frühe Erfindung einer wenn auch unvollkommenen Schrift unterſtützte die ſchnelle Befeſtigung einer Kunſtpoeſie, welche durch den Buchdruck auch bald zum Eigenthum der ganzen Nation ward.

Die Geſchichte der Chineſiſchen Poeſie iſt in ihrem Gange den Hauptepochen der Chineſiſchen Geſchichte gefolgt. Die erſte Periode gehört der urſprünglichen Bildung der Nation vom Feudalſtaat zum monarchiſchen Abſolutismus an und enthält den Uebergang von der Naturpoeſie zur Kunſtpoeſie. — Die zweite Periode enthält die Vollendung der büreaukratiſchen Verfaſſung der Monarchie, die ihren Reflex in einer erzählenden Unterhaltungspoeſie fand. — Die dritte Periode enthält die Geſchichte des innern Verfalls der Monarchie bei ſtrenger Feſthaltung der äußern traditionellen Form. Die im Innern ſich vollziehende Auflöſung iſt vorzüglich durch die immer größere Ausdehnung des Buddhismus charakteriſirt, deſſen Dogma von der Menſchwerdung Gottes und deſſen asketiſche Richtung der Aufnahme des chriſtlichen Princips vorarbeiten. In dieſer Periode hat ſich die überaus fruchtbare dramatiſche Literatur entwickelt, die zwar vom Hofe ausging, dann aber mit abſichtlicher Unterſtützung der Regierung in dieſer Richtung die Poeſie der demokratiſchen Maſſe geworden iſt.

---

### Das Liederbuch: Schiking.

Die kleinen Staaten der Anſiedler in den Thalebenen des gelben und blauen Fluſſes erhoben ſich früh durch fleißigen Betrieb des Ackerbaues zu einer außerordentlichen Höhe der Cultur. Um dieſelbe gegen die räuberiſchen Einfälle der nördlichen und öſtlichen Nomadenhorden zu ſichern, gingen ſie früh zu einer

monarchiſchen Centraliſation über, in welcher die kleineren Fürſten: Vang, Vaſallen eines Kaiſers wurden. In dieſem Frühleben durchdrang die Chineſiſche Nation ein wahrhaft ideales Streben. Die Würde des einfachen patriarchaliſchen Daſeins, das Entzücken über die Schönheit der Natur, die kindliche Freude an den Culturarbeiten, die Innigkeit der Regungen eines ſanftern, begierdeloſen, humanen Gefühls, die Begeiſterung für die ſittliche Hoheit einzelner hervorragender Thaten gaben der Poeſie einen reichen lyriſchen Gehalt, den ſie mit naiver Friſche ausdrückte. Das Lied war Volkslied. Die Kaiſer erkannten ſehr bald den großen Werth deſſelben zur Schätzung der allgemeinen Stimmung. Sie legten daher den Feudalfürſten die Pflicht auf, die ſchönſten und neueſten der in ihrem Lande bekannt gewordenen Lieder beim Beſuch der kaiſerlichen Reſidenz mitzubringen. Der Kaiſer übergab ſie den Gelehrten ſeines Hofs zur Durchſicht, von ihnen auf den Zuſtand und die Sitten des Landes zu ſchließen. Diejenigen Geſänge, welche den Beifall des Kaiſers und des Hofes erhielten, wurden nachher bei feierlichen Opfern und andern Gelegenheiten unter muſikaliſcher Begleitung abgeſungen und eine Abſchrift davon in der kaiſerlichen Bibliothek niedergelegt. Durch ſolche halbpolizeiliche Vorſorge bildet ſich ein nationaler Liederſchatz.

Der Verfall des ſchönen Patriarchenthums blieb nicht aus. Luxus, Sittenverderbniß, Hungersnöthe, Kriegsunruhen brachen herein. Es muß eine große Bewegung durch ganz Aſien bis nach Europa hin damals ſtattgefunden haben, denn faſt gleichzeitig im ſechsten Jahrhundert ſehen wir überall Reformatoren auftreten: Kongfutſeu in China, Shakjamuni in Indien, Zarathuſtra in Perſien, Pſammetich in Aegypten, Pythagoras in Großgriechenland. In China war das Volkslied vom idylliſchen Ton durch den elegiſchen bis zum ſatiriſchen vorgedrungen. In ſolcher Nothzeit trat Kongfutſeu aus der Provinz Lu, geb. 551, geſt. 478 v. Chr. auf, ſammelte die alten Schriften der Nation und veranſtaltete von ihnen eine Redaction, welche ſeitdem die unveränderliche Norm des eigentlichen Chineſiſchen Lebens geblieben iſt. Das Princip der Autorität, das in der Pietät liegt, iſt durch ihn verabſolutirt worden. Die

von ihm abgeſchloſſenen 5 King d. i. Bücher, haben alle Kritik und allen Fortſchritt der Chineſen gelähmt. Von dieſen King iſt für die Poeſie der Schuking und der Schiking wichtig.

Der Schuking enthält Nachrichten von den erſten drei Dynaſtien Hia, Schang und Tſcheou von 2207 v. Chr. an, untermiſcht mit kleinen, in Verſen verfaßten Sprüchen und Gedichten, welche die älteſten Reſte Chineſiſcher Poeſie ausmachen.

Der Schiking iſt das eigentliche Buch der Lieder. In der kaiſerlichen Bibliothek der Tſcheou ſoll Kongfutſeu mehr als 3000 vorgefunden haben. Von dieſen wählte er, Wiederholungen zu vermeiden, nur 311 aus. Da aber von dieſen noch 6 verloren gegangen, ſo ſind nur 305 wirklich übrig. Sie ſind in 4 Abtheilungen zerlegt: Kuefong, Siaoya, Taya und Song. 1) Kuefong, Sitten des Reichs, 159 Lieder aus 15 Feudalreichen; 2) Siaoya, die kleine Erhabenheit, 74 Lieder aus der Zeit der Lehnsherrſchaft, die vorzüglich bei Gaſtmählern geſungen wurden und deren localer Urſprung ſich nicht genau beſtimmen läßt; 3) Taya, die große Erhabenheit, 31 Lieder zur Verherrlichung der Fürſten aus der Dynaſtie Tſcheou; 4) Song, 40 Hymnen bei Opfern für die Manen der Vorfahren. Außer Opferliedern für die Dynaſtie Tſcheou nahm Kongfutſeu 4 aus ſeinem Vaterlande Lu und 5 für die zweite Dynaſtie Schang auf. Dieſe Sammlung iſt unſchätzbar. Sie gibt uns ein allſeitiges, ächtpoetiſches Bild der ſchönen Anfänge des Chineſiſchen Lebens. Die Lieder ſind vorzugsweiſe lyriſch mit epiſchen Anſätzen und durchweg mit einer didaktiſchen Färbung. In der herben und freimüthigen Kritik der Regierung, die den Inhalt von nicht wenigen Gedichten ausmacht, erſcheint merkwürdigerweiſe die politiſche Poeſie als eine der älteſten. Das epiſche Moment im Sinn heroiſchen Handelns findet ſich nur in ſchwachen und verwiſchten Zügen, weil es dem paſſiven Princip der unbedingten Unterordnung unter die Autorität widerſpricht. Die Verſe ſind einfach, von nur 4 Sylben, gereimt in verſchiedenen Metren.

Die Dynaſtie Tſcheou, unter welcher Kongfutſeu lebte, regierte von 1122 bis 256 v. Chr. und der letzte ihrer Kaiſer, auf welchen in den Liedern Bezug genommen wird, iſt Pingwang um 770 v. Chr. Unter dem Kaiſer Shihoangti wurden

213 v. Chr. alle Schriften im Reich verbrannt. Er wollte ſich durch dieſe Gewaltſamkeit vom Druck der Tradition befreien und dem Fortſchritt Spielraum ſchaffen. So gingen auch die Lieder des Schiking in Flammen auf. Unter dem Kaiſer Kingti wurde aber von dem Gelehrten Maotſchang bald nach Shihoangti's Tode in den Trümmern eines Palaſtes ein vollſtändiges Exemplar gefunden. Der vorzüglichſte Bearbeiter des Schiking, Tſuwen Kong unter der Dynaſtie Song, nannte dieſe Blumenleſe daher zu Ehren jenes Gelehrten Maoſchi King. (Der Schiking wurde von Lacharme ins Lateiniſche überſetzt und dieſe Ueberſetzung durch F. Mohl zu Stuttgart 1830 mit Anmerkungen herausgegeben. Nach dieſer Ueberſetzung, ohne die Ordnung des Originals zu beobachten, gab Rückert 1833 zu Altona ſeine bewundernswürdige Verdeutſchung, der 1844 eine treuere durch J. Cramer zu Crefeld folgte.)

---

## Die Kunſtpoeſie.

Die im Schiking geſammelten Lieder ſind noch naive Ergüſſe des Gefühls. Nach Kongfutſeu's Reformation wurde die Poeſie zur eigentlichen Kunſt, die nach beſtimmten Regeln für den Genuß der feiner gebildeten Geſellſchaft zu dichten beſtrebt war. Jeder Chineſiſche Vers muß einen vollkommenen Sinn einſchließen und das Ueberſchreiten, enjambement, iſt ſchlechterdings nicht erlaubt. Anfangs waren die Verſe einfache Reimzeilen, die im Allgemeinen auch die nämliche Sylbenzahl hatten. Der Rhythmus dieſer Verſe beſtand einzig in der periodiſchen Wiederkehr gewiſſer Töne, die man im Fall der Noth durch ein ſehr ſchlichtes Mittel, nämlich durch Wiederholung derſelben Worte, erneuerte. Im Fortgang der metriſchen Bildung wurden die Verſe dem Reim unterworfen und das periodiſche Syſtem, das ſich urſprünglich nur auf die Endſylben bezog, auch in das Innere der Verſe eingeführt. Die nothwendige Sylbenzahl jedes Verſes ſetzte man im Durchſchnitt auf 5 bis 7 Sylben feſt. In den fünfſylbigen Verſen blieb die erſte und dritte, in den ſiebenzeiligen die dritte und fünfte Sylbe frei, aber man kam dahin überein,

daß die ſich entſprechenden Sylben in einer abwechſelnden und umgekehrten Ordnung von Vers zu Vers, von Stanze zu Stanze, die beiden Hauptaccente, deren die Chineſiſchen Wörter fähig ſind, wieder hervorbringen müßten. Dem natürlichen Ausdruck wurden dadurch die größten Hinderniſſe in den Weg gelegt, an deren Ueberwindung jedoch, oft auf Koſten der grammatiſchen Richtigkeit, der Verſtand ſich ergötzte. Der poetiſche Styl erlaubte daher Ellipſen, Verdopplungen der Bezeichnung, lückenfüllende und euphoniſtiſche Ausdrücke, Umſtellungen und Wendungen, welche der Proſaſtyl ſchlechterdings nicht zuläßt. Gerade dieſe Künſtelei erklärt es aber, daß das Verſemachen in China einen ſo großen Raum einnimmt und nicht nur bei den Staatsprüfungen gefordert wird, ſondern ſogar bei einer Taſſe Wein als geſellſchaftliches Unterhaltungsmittel dient.

Verſtand und Phantaſie, Gedanke und Bild, ſtehen in der Chineſiſchen Poeſie mehr einander gegenüber, als ſich gegenſeitig zu durchdringen. Die Chineſen ſelber unterſcheiden die Gedichte 1) in Fu, unbildliche, die ihren Inhalt auf einfache Weiſe didaktiſch ausdrücken; 2) in Pe, verbildlichende, welche ein Bild als Symbol aufſtellen, ohne ſeinen Inhalt weiter anzugeben; ihn alſo errathen laſſen; 3) in Hing, die Gedanke und Bild verknüpfen, mit der Verbildlichung anfangen, dann aber zu dem Inhalt, der verglichen wird, ſelbſt übergehen. Eine Menge Anſpielungen ſind ſtereotyp geworden, wie der Polarſtern, die heiligen Berge, die vier Weltgegenden, die fünf Elemente, das auf dem Waſſer ſchwimmende Weidenblatt u. ſ. w. Zum guten Geſchmack wird erfordert, daß die bildlichen und ſymboliſchen Bezeichnungen in einer ſymmetriſchen Ordnung erſcheinen, z. B. ſo, daß die Bilder eines Verſes denen des folgenden ganz genau entſprechen, woraus eine eigenthümliche Darſtellung mit doppeltem, zuweilen dreifachem Sinn hervorgeht, welche für die Chineſiſche Verſtändigkeit einen Hauptreiz ausmacht. Das Wort roth z. B. iſt im Chineſiſchen ſynonym mit ſchön, allein keine andere Sprache würde im Stande ſein, die Nebenbedeutungen anzugeben, welche aus der Beziehung dieſer beiden Vorſtellungen entſtehen. Der Jaspis iſt das Bild der Vollkommenheit und Zärtlichkeit; der Morgen als Himmelsgegend das der Heirath;

ein Morgengaſt iſt daher ein Schwiegerſohn und im Unterſchied davon heißt ein gewöhnlicher Gaſt ein Abendgaſt. Man ſagt: ein junger Menſch ſei unter dem Fenſter, um anzudeuten, daß er ſtudire; zwei Perſonen deſſelben Fenſters heißt daher ſo viel, als: ſie ſind Mitſchüler, und ſo iſt es gekommen, daß Fenſter überhaupt auch gleichbedeutend mit einem Studirenden iſt u. ſ. w. (A. Remuſat: Nouveaux Mélanges Asiatiques, Paris, I, 335—41.).

Tauſende von Ausdrücken ſolcher Art gehören zu den Zierden des Chineſiſchen poetiſchen Styls, deſſen vorzüglichſte Ausbildung unter der Tangdynaſtie erfolgte, die 720 - 905 regierte. Tufu und Lithaïpe wurden die Claſſiker deſſelben. Tufu, mit dem Beinamen Tſeumeï, wurde im Anfang des achten Jahrh. n. Chr. zu Siangyang in der Provinz Hu Kuang geboren und ſtarb nach einem höchſt wechſelvollen Leben 768. Seine Gedichte wurden nach ſeinem Tode geſammelt, 1039 geordnet und 1059 gedruckt. Dieſe Sammlung enthält 1405 Nummern. Zu ihr kam 1065 noch ein Supplementband von den Stücken hinzu, welche Tufu während ſeiner Wanderungen in der Provinz Sſetſchuan gedichtet hatte. Noch jetzt gehören Tufu's Gedichte zu den auserleſenſten Genüſſen der Gebildeten, welche ſie gern anführen und nachahmen. Man findet ſie in den Salons, in den Bibliotheken, ſogar in den Küchen. Man entlehnt aus ihnen Inſchriften für Windſchirme, Fächer und Schreibſtöcke. — Lethaïpe war aus der Provinz Sſetſchuan und lebte am Hofe. Seine Gedichte ſind mit denen noch einiger anderer Dichter aus der Zeit der Tangdynaſtie unter dem Titel: Tangſchi geſammelt nnd vielfältig herausgegeben. In dieſer Sammlung findet man viele meiſterhafte Lieder, die ebenſowohl von tiefem Gefühl, als von reicher lebendiger Phantaſie zeugen. (A. Remuſat: Nouveaux Mélanges Asiatiques, I, 174 ff.

---

### Die erzählende Unterhaltungsliteratur.

In der lyriſchen und didaktiſchen Kunſtpoeſie wurde ein großer formeller Fortſchritt gemacht. Eine materiell ſehr bedeutende Erweiterung erfuhr die Poeſie durch die Ausbildung der Kunſt der

Erzählung, auch in Proſaform. Ein heroiſches Epos hat China niemals beſeſſen. Da es im Gegenſatz gegen den Naturzuſtand ſich über die Affecte zu erheben und in die Innerlichkeit des Geiſtes zu vertiefen ſuchte, ſo iſt es charakteriſtiſch, daß die Kraft und die methodiſche Entwicklung der theoretiſchen Intelligenz bei ihm den Vorrang vor der kriegeriſchen Cultur gewonnen hat. Das Streben eines Chineſen geht dahin, ſich als Gelehrten auszuzeichnen. Mit Kongfutſeu's Reformation wurde daſſelbe ſyſtematiſch fixirt, denn der Staat wurde eine Büreaukratie, in welcher alle Bürger, an ſich als gleichgeachtet, durch literariſche Bildung auf dem Wege der Staatsprüfungen ſich bis zu den höchſten Aemtern heraufarbeiten konnten. Die Fertigkeit des Leſens und Schreibens ſelbſt, ſo wie die Beleſenheit in den als claſſiſch autoriſirten Schriften der Nation, wurde das Hauptmittel einer Beamtencarrière. In einer ſolchen Geſellſchaft mußte die Kunſt der Erzählung gedeihen und ſchon im erſten Jahrh. v. Chr. ſchrieb der große Hiſtoriker Sſematſian ſeine geiſtvolle Reichsgeſchichte.

Allmälig entſtanden nun zur Unterhaltung der Geſellſchaft Erzählungen, die ein anziehendes Gemälde ihrer Sitten und Verwicklungen wurden und worin man Novellen, Romane und Mährchen unterſcheiden kann. Die Novellen, die immer irgend einen moraliſchen Grundſatz einzuprägen bemühet ſind, haben ſich zu einer außerordentlichen Menge vervielfältigt, ſo daß im Lauf der Zeit ſehr verſchiedene Sammlungen derſelben veranſtaltet ſind. Eine der beliebteſten derſelben iſt Kin-Kuhikuen: d. i. Schauplatz merkwürdiger Begebenheiten alter und neuer Zeit. Davis, Thomas und d'Entrecolles haben zehn ſolcher Novellen überſetzt. Sie ſind von Remuſat, Paris 1827, in 3 Th. unter dem Titel: Contes Chinois herausgegeben und in demſelben Jahr ins Deutſche übertragen, Leipzig 3 Bändchen. Unter denſelben befindet ſich unter dem Titel: Die Matrone von Sung, die bei uns als Geſchichte der Matrone von Epheſus bekannt gewordene Novelle ſehr hübſch erzählt. Daß dieſelbe in China ſchon lange circulirte, ſehen wir aus einer Anſpielung im Drama Holangtan (Bazin, Théâtre Chinois, Paris 1838, 276).

Dieſe Novellen in ihrer eleganten, pointirten Manier unterſcheiden ſich in Nichts von unſern Europäiſchen, als in den formalen Abweichungen der Chineſiſchen Lebensart. Daſſelbe gilt von den Erzählungen, die man Romane nennen muß. Die Novelle iſt eine Erzählung, welche ſich um einen intereſſanten Conflict der Verhältniſſe drehet. Der Schwerpunct ihrer Structur liegt daher in dem anekdotiſchen Kern, deſſen frappante Eigenthümlichkeit durch eine einfache, leichte, anſpruchsloſe Deutlichkeit am Beſten dargelegt wird. Die Perſonen treten als fertige auf, und die verſtändige Darſtellung des Ineinandergreifens von Urſach und Wirkung bei dem durch ſeine außerordentlichen Wendungen überraſchenden Geſchehen bleibt die Hauptſache. Der Roman unterſcheidet ſich von der Novelle dadurch, daß er uns tiefer in das Innere der Perſonen blicken läßt und daher in der Regel einen biographiſchen Verlauf nimmt. Der Chineſiſche Roman iſt, ſoweit wir ihn kennen, weſentlich der ſentimentale Liebesroman. Der Held wird Student, entfaltet als ſolcher in der Hauptſtadt viel burſchicoſe Laune und verliebt ſich. Durch allerlei Abenteuer und Verwicklungen wird er dann eine Zeit lang von der Geliebten getrennt, eine Trennung, welche dem zärtlichen Ausdruck der Gefühle durch Monologe, Briefe und Gedichte ſehr günſtig iſt. Der Student macht nun ſeine Staatsprüfung, wird ein ausgezeichneter Mandarin und gelangt zuletzt nach manchen Fährlichkeiten zum Beſitz ſeiner Angebeteten. Dies ungefähr iſt der Gang aller Chineſiſchen Romane. Einer der beliebteſten iſt Ju Kiaoli: Die beiden Baſen, aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, welcher die Geſchichte des Dichters und Gelehrten Sſeyup und des Fräuleins Hungyu erzählt. (Remuſat: Les deux cousines, Paris 1826, 4 Th. Deutſch zu Stuttgart 1827.) Ein rechter Intriguenroman iſt die glückliche Verbindung, worin die Geſchichte des edlen Studenten Titſchongyu und des eben ſo ſchönen als hochherzigen Fräuleins Pingſin erzählt wird. Beſonders intereſſant iſt darin die Geſchichte des Vaters des Helden, der nämlich als Cenſor dem Kaiſer freimüthig zu widerſprechen wagt, deshalb zuerſt degradirt, hinterher aber rehabilitirt wird. Die Ränke des Nebenbuhlers des Titſchongyu ſind von einem unglaublichen Raffinement. (Davis:

Hau-Kiou-Chan, The fortunate Union, London 1829, 3 Th. Ein Auszug daraus in Davis China, Deutsch von Wesenfeld, Magdeburg 1839 II, 167—175.) — Wang-schifu's: Sifianki: der westliche Hausflügel, ist in dialogisirter Form in 20 Abtheilungen; ein edler junger Mann, Tschang, befreiet darin Jingjing, die schöne Tochter einer Wittwe, mit Hülfe ihrer Dienerin aus den Händen barbarischer Räuber. — Tschoen von Haokjöh wurde aus der Englischen zu Canton gedruckten Uebersetzung durch C. G. v. Murr, Leipzig 1766, ins Deutsche übertragen. — Der Roman Hoatsian: das Blumenblatt, von einem Einwohner Cantons unter der Dynastie Ming, 1367—1643, ist in siebensylbigen Versen geschrieben, deren je vier eine Strophe ausmachen. Er erzählt die Geschichte des Studenten Liang und der reizenden Yaosian, die ihre Liebe vorzüglich dadurch beweist, daß sie derselben treu bleibt, obwohl der Vater ihres Geliebten diesem noch eine andere Gattin bestimmt. Liang heirathet zuletzt beide, ein in den Chinesischen Romanen häufiger Schluß, der ihnen die Tragik der Entsagung oder des Selbstmordes erspart. (Thoms: Hoatsian, Chinese courtschip in verse, Macao 1824. Deutsch, aber in Prosa, von H. Kurz, St. Gallen 1836.). — Nach der ebenfalls zu Canton 1839 von Sloth erschienenen Englischen Uebersetzung ist von A. Böttger, Leipzig 1846, ins Deutsche übertragen: Wang Keaou Livan Pih Reen Chan Han: die blutige Rache einer jungen Frau. — Das Lieblingsbuch der Mandarinen und gesetzten Leute ist das Sankuetschi: die Geschichte der drei Reiche, eine mit fabelhaften und romantischen Zusätzen ausgeschmückte, nach Jahren abgetheilte Chronik der Zeit von 168 bis 265 n. Chr., der erste Theil davon ist zu Paris 1845 unter dem Titel: Histoire des trois royaumes, roman historique, von Theod. Pavie übersetzt. Das Lieblingsbuch der jungen Männer ist das Schulhutschuen: Die Geschichte der Rebellen von Chinaingan, worin besonders die Seeräuber eine große Rolle spielen.

Außer Novellen und Romanen haben die Chinesen auch Feenmährchen, die jedoch offenbar durch die Vermittelung des Buddhismus aus Indischen Quellen eingedrungen sind und sich

erſt ſpät verbreitet haben, obwohl ſie jetzt viel geleſen werden ſollen. (St. Julien: Blanche el Bleue, les feés couleuvres, Paris 1834.).

---

### Das Drama als dramatiſirte Begebenheit.

Tſaï nennen die Chineſen, was wir jetzt mit dem Worte Genie auszudrücken pflegen. Sie zählen gewöhnlich ſechs Tſaïtſeu auf, zu welchen ſie Tufu's Gedichte und die größern der ebengenannten Romane rechnen. Jeder dieſer Schriftſteller kehrt für ſie die Genialität nach einer andern Seite hervor. Für die Erziehung des Volkes aber wurde ihnen das Theater eine vorzügliche Angelegenheit, der ſich zahlloſe Kräfte widmeten. Pantomimiſche Tänze waren in China ſehr alt, das wirkliche Drama iſt jedoch nicht ſchon, wie man öfter gemeint hat, unter Wenti, 581—601 n. Chr., ſondern erſt unter der Dynaſtie Tang durch den Kaiſer Hiuentſong, 702—56 n. Chr., entſtanden, der 720 eine bedeutende Veränderung in der Muſik vornahm und ſelbſt darin unterrichtete. Von einem Birnengarten, worin dies geſchah, erhielt die muſikaliſche Akademie ſelber dieſen Namen. Von hier aus entwickelten ſich die erſten regelrechten theatraliſchen Aufführungen, deren Einrichtung und Inhalt ſo eigenthümlich iſt, daß man den naheliegenden Gedanken, in ihnen Nachahmungen Indiſcher Vorbilder zu ſehen, abweiſen muß. Die Stücke aus der Tangdynaſtie 618—904 heißen Tſchuen Ki; die aus der Songdynaſtie 960—1119 Hikio, und die aus den Dynaſtien Kin und Yuen 1123—1341 Yuenpen. Von der letztern Dynaſtie beſitzen wir eine Sammlung Yuenjin petſchöng d. i. die hundert unter den Yuen verfaßten Stücke. Die Zahl der geſchichtlichen unter dieſen Dynaſtien gedichteten Stücke beläuft ſich allein auf fünfhundert. Trotz dieſes Reichthums wiſſen wir im Drama von keinem Dichter, der ſich ſo darin hervorgethan hätte, wie Tufu in der deſcriptiven und lyriſchen Poeſie, Vangſchifu im erotiſchen Roman, man müßte denn nach dem Urtheil des Chineſiſchen Literaten Maotſeu den Verfaſſer des Drama's Pipa Ki, Kaotong Kia ſo hoch ſtellen. (Bazin: Théâtre Chinois ou choix de pièces de théâtre, composées sous les empereurs

Mongols, traduites pour la première fois sur le texte original, précedées d'une introduction. Paris 1838.).

Das Chineſiſche Drama iſt weſentlich auf die moraliſche Belehrung gerichtet, die nach Chineſiſchen Begriffen vornämlich die Einſchärfung der fünf Hauptpflichten des Gehorſams der Gattin gegen den Gatten, der Kinder gegen die Eltern, der jüngern Geſchwiſter gegen die ältern, der Schweſtern gegen die Brüder, des Freundes gegen den Freund zum Zweck hat. In ſeiner Geſchichte iſt es freilich auch allen Extremen, wie anderwärts, verfallen, aber der pädagogiſch-moraliſche Nutzen iſt als Norm der Kritik bei ihm ſtehen geblieben. Es iſt ein Irrthum, wenn man das Theater von den Chineſen verachtet glaubt, weil die Schauſpieler oft Sclaven des Directors ſind. Dieſen Umſtand muß man gerade ſo nehmen, wie bei den Römern Plautus auch ein Sclav, und doch zugleich ein geachteter Künſtler war. Die Regierung begünſtigt das Theater ſowohl zur Unterhaltung der müßigen Menge, als zur Aufmunterung des Gehorſams gegen die Geſetze. Sentimentale Liebesabenteuer und Criminalgeſchichten machen den vorzüglichſten Inhalt der Stücke aus. In jenen ſind Thränen und Mondſchein ſo wenig geſpart, als in dieſen Mord, Diebſtahl, Gift, Kinderraub, Feuersbrünſte u. ſ. w. Das Verderbliche ſchlechter, ſo wie der Segen guter dem Kaiſer und dem Geſetz ergebener Beamten wird überall mit Nachdruck hervorgehoben. Was der Deus ex machina im Griechiſch-Römiſchen Drama, iſt hier gewöhnlich theils der Gouverneur der Provinz, theils ein vom Kaiſer eigends geſchickter Unterſuchungsbeamter. Die Compoſition iſt noch unvollkommen und ſtatt einer wahrhaft entwickelten Handlung begegnen wir vorerſt noch der dramatiſirten Begebenheit. Es wird unendlich viel, was, einen draſtiſchen Effect zu machen, vor unſern Augen geſchehen ſollte, nur erzählt. Den Mangel an innerlicher Individualiſirung der Perſonen erſetzen die Dichter noch dadurch, daß eine jede beim Auftreten nicht nur das erſte Mal, ſondern öfter, ganz genau wie zum Behuf einer polizeilichen Recherche, Namen, Zunamen, Abſtammung, Geburtsort, Wohnung und Stand angibt. Die Wiederholungen deſſen, was geſchehen iſt, ſind bei ſeiner Erwähnung nach epiſcher Art noch buchſtäblich dieſelben und wir werden

den Chineſen nicht Unrecht thun, wenn wir den Eindruck, den ihr Theater auf uns macht, einen marionettenhaften nennen. Jedes regelmäßige Drama: Tſchuen Ki, Hikio, Tſaki, beſteht aus 4 Einſchnitten, Tſché, denen zuweilen noch eine Eröffnung, Sietſeu, als Vorſpiel vorangeht. In letzterem Fall enthält dies die Expoſition und die Intrigue knüpft ſich im erſten Act. Bei vier Acten fällt die Expoſition in den erſten Act; die Intrigue knüpft ſich an im zweiten und ſpinnt ſich fort bis zum Ende des dritten Acts; im vierten endlich erfolgt die Peripetie, welche die Schuldigen beſtraft und die Unſchuldigen belohnt. Die Schickſal beſtimmenden Mächte ſind einerſeits die Familienpietät als das Princip des Altchineſiſchen Lebens, anderſeits das Staatsexamen als das Princip der neuen ſeit Kongfutſeu entwickelten demokratiſchen Büreaukratie. Außerdem ſind aber ſehr viel Buddhiſtiſche Elemente eingedrungen und die Poſſe namentlich ſoll faſt ganz Buddhiſtiſch, nicht ſelten auch ſehr cyniſch ſein.

Einen ſehr eigenthümlichen Verſuch, vom Pragmatismus der bloßen Verhältniſſe zu einem pathologiſchen Schwunge ſich zu erheben, hat das Chineſiſche Drama durch die Einrichtung der ſingenden Perſon gemacht, die mit ihrer Rolle zugleich das leiſten muß, was das ältere Griechiſche Drama dem Chor übertrug. Die Perſon nämlich, in welche der ſittliche Schwerpunct der Handlung fällt, geht aus dem gewöhnlichen Redeton in einen von Muſik melodramatiſch begleiteten Geſang in allen den Fällen über, in denen ſich das Pathos ſteigert, fällt aber aus ihm eben ſo ſchnell in den gewöhnlichen Ton zurück. Glänzende Naturſchilderungen, Beſchreibung heftiger Affecte, ernſte Erwägung moraliſcher Maximen, werden ſo hervorgehoben. Die Perſon, die ein Fürſt, ein Kammermädchen, ein Gelehrter, eine Courtiſane, genug jede durch ihre draſtiſche Wichtigkeit dazu paſſende ſein kann, iſt Held und Chor zugleich. Tritt ſie lange zurück, oder ſtirbt ſie im Lauf der Handlung, ſo geht das Singen auf diejenige Perſon über, welche mit ihr in ethiſcher Hinſicht die nächſte Wahlverwandtſchaft und deshalb für die Kataſtrophe die größte Bedeutung hat. In Teougoyuen z. B. iſt zuerſt der Vater, ein Gelehrter, und, nachdem dieſer in die Hauptſtadt reiſ't, ſeine Staatsprüfung zu machen, die Tochter die ſingende Perſon. Nun wird die Tochter,

unſchuldig eines Giftmordes verdächtigt, hingerichtet, tritt aber als Schatten auf und fährt als ſolcher zu ſingen fort, ihre Rechtfertigung durch den eigenen Vater zu erwecken, der im vierten Act als kaiſerlicher Commiſſair wieder zum Vorſchein kommt.

Die Bühne des Theaters, das Singſong heißt, iſt noch ganz in der Kindheit geblieben, ſowohl bei den ſtehenden Theatern der Nordprovinzen, als bei den Wandertheatern, Hithai, in den ſüdlichen Provinzen, von wo ſie ſich nunmehr auch auf die Inſeln des Indiſch-Chineſiſchen Archipels ausgebreitet haben. Die Rollenfächer wurden ſchon ſehr früh ganz ähnlich wie bei uns unterſchieden und mit eigenen Namen bezeichnet. Tſchingmo iſt die erſte, Tumo die zweite, Tſchongmo die dritte männliche Rolle; Siaomo der Jüngling, Wai die hochgeſtellte Perſon; Prilas der alte Vater; Panglao der Böſewicht. Die Schauſpielerinnen heißen alle Tan; Tſchingtan die erſte; Siaotan oder Tanorl das junge Mädchen; Waitan die Courtiſane; Laotan die Alte; Tſchatan die Liederliche; Paorl die Wittwe. Die Courtiſanen, die ſehr gebildet ſein, auch Muſik und Philoſophie verſtehen müſſen, ſpielen eine ebenſo große Rolle im Chineſiſchen Drama, als im Griechiſchen Luſtſpiel. An paſſender Coſtumirung fehlt es nicht, wohl aber an decorativer Beihülfe. Da nun in dieſer Beziehung beſtändig an die ergänzende Phantaſie des Publicums appellirt wird, ſo ergeben ſich daraus ſehr naive ſymboliſche Veranſtaltungen und jene ſchon erwähnten Wiederholungen.

Bisher ſind uns außer vielen dem Namen nach bekannten durch Ueberſetzung zugänglich geworden:

Tſchaokikonell: Die kleine Waiſe der Familie Tſchao; ein altes in China noch immer beliebtes Stück, das auch zu Ehren der Makartneyſchen Geſandtſchaft aufgeführt und von Voltaire für das Franzöſiſche Theater bearbeitet wurde, wo es viel Glück machte. Es iſt das erſte in Europa bekannt gewordene Chineſiſche Drama, indem Duhalde es 1735 nach Prémare's Bearbeitnng in dem dritten Band ſeiner Description de la Chine aufnahm. Eine neue Ueberſetzung, welche auch die Verſe vollſtändig gab veranſtaltete St. Julien: l'Orphelin de la Chine, Paris 1834.

Han-Kungtſie: Die Leiden im Palaſt des Kaiſers Han, ins Engliſche von Davis im dritten Band ſeiner Ueberſetzung des Romans The fortunate Union 1829. Dies Drama, früher auch unter dem Titel: das Bild, bekannt, nähert ſich am meiſten einem wirklich tragiſchen Pathos.

Laoſengeul: der Greis, der ſeinen Sohn erhält, von Davis ins Engliſche überſetzt 1817. Ein Auszug daraus in Davis China a. a. O. II, 150—53.

Hoeilan Ki: der Kreidezirkel, von Lihingtao. Ueberſetzt von St. Julien: Histoire du cercle de craie, Paris 1832. Ein Auszug daraus in Alt: Theater und Kirche, Berlin 1846, 239—48 unter dem Titel: Der Kohlenzirkel. Dem Salomoniſchen Falle ähnlich ſoll ein Richter entſcheiden, welcher von zwei Frauen ein Kind angehört. Er läßt einen Kreis mit Kreide am Boden zeichnen, das Kind hineinſtellen und fingirt nun, daß kraft eines Zaubers die falſche Mutter das Kind nicht von der Stelle würde bewegen können. Die falſche reißt es nun mit großer Gewaltſamkeit heraus, während die wahre mit ängſtlicher Zärtlichkeit ſich dem geliebten Kinde nahet und es ſanft heraushebt, an welchem Betragen der weiſe Richter die Wahrheit ihres Muttergefühls erkennt.

Tſchaomeihang: Intriguen eines Kammermädchens, von Tſingtſchoei; Hohantſchan: das confrontirte Oberkleid, von Tſchang Kuepin, einer Courtiſane; Holangtan: die Sängerin, von einem Ungenannten: Teoungoyuen: die Rache Teoungs, von Kuanhan King, ſind von Bazin in ſeinem Théâtre Chinois, Paris 1838, überſetzt und zwar ſind in dieſen höchſt merkwürdigen Stücken, die mit einigen Veränderungen auch auf einem Pariſer Boulevardtheater ſpielen könnten, auch die Verſe der ſingenden Perſon überſetzt.

Pipa Ki: die Lauthe, von Kiokongtio, 1404 zu Peking mit den Veränderungen von Maotſeu aufgeführt und von Bazin zu Paris 1841 ins Franzöſiſche übertragen.

### Der Sandszöking.

Das Lehrhafte, namentlich das Moraliſiren, macht ein Hauptelement aller Chineſiſchen Poeſie aus. Es exiſtiren zahlloſe, aber auch beſondere dem Unterricht und der Zucht der Kinder gewidmete Bücher, die in Verſen abgefaßt ſind. Unter ihnen iſt der Sandszöking: Das Dreiwörterbuch von Wangyoheu aus dem dreizehnten Jahrh. n. Chr. das wichtigſte. Es gibt in leicht faßlichen, mnemoniſch zugerichteten kurzen Verſen, woher es den Namen hat, in einem Stufengang vom Leichtern zum Schwerern, einen Abriß der Chineſiſchen Religions- und Pflichtenlehre, einen Auszug vom Inhalt der meiſten claſſiſchen Werke und eine Skizze der Chineſiſchen Geſchichte. (H. Jolowicz: Polyglotte der Orientaliſchen Poeſie, Leipzig 1853, 46—48).

---

## b. Die Inder.

Vorderindien nebſt den umliegenden Inſeln ſcheint urſprünglich von einem dunkelfarbigen, negerhaften Stamm bewohnt geweſen zu ſein, der ſich nicht durch ſich ſelbſt aus der Rohheit des Naturlebens herausarbeitete. Auf den nordweſtlichen Gebirgen ſaß in uralter Zeit der Ariſche Stamm, welcher die Zendſprache redete. Dieſer Stamm, der älteſte der Kaukaſiſchen Race, wanderte abendwärts als der Iraniſch-Parſiſche, morgenwärts und mittagwärts als der Indiſche. In ihrer älteſten Geſchichte und Sprache zeigen dieſe Stämme daher noch viele Spuren ihrer anfänglichen Gemeinſchaft, Spuren, die ſich auch in einer dritten Abzweigung, in der Helleniſch-Germaniſchen, nachweiſen laſſen. Die erſte eigenthümliche Sonderbildung empfingen die Indiſchen Arier im Pendſchab, wo ſie als Hirtenvölker lebten. Von hier zogen ſie nach Oſten den Gangesſtrom entlang, Schritt vor Schritt die wilden Ureinwohner unterwerfend. Endlich drangen ſie auch ſüdlich vor, überſtiegen das Vindhyagebirge und trugen ihre Cultur nicht nur bis zum Südcap Vorderindiens, ſondern auch über das Feſtland hinaus bis auf die Inſeln, bis nach Ceylon und Java.

In dieſer Einwanderung und ihren Kämpfen bildeten ſich die Kaſten. Die Arier waren das eine, die Ureinwohner das andere Extrem. Zwiſchen ihnen entſtand eine Miſchrace, die jedoch durch ihre Bildung der Ariſchen ſich annäherte. Aus der Ariſchen gingen die Prieſter: Brahmanen, und die Krieger: Kſchatriyas; aus der Miſchrace die Ackerbau- und Gewerbtreibenden: Vaiſyas; aus den Urwohnern die Verworfenen: Sudras hervor. Dieſe vier Stämme, welche ſich in die Arbeit der bürgerlichen Geſellſchaft theilten, unterſchieden ſich nach den Farben und was wir mit einem Portugieſiſchen Worte Kaſte nennen, wird von den Indern ſelbſt Farbe, varna, genannt. Das Chineſiſche Princip, die Familienpietät, war hier erhalten, aber innerhalb der natürlichen Vererbung des ſtändiſchen Unterſchiedes. Mit der Fixirung derſelben trat eine unendliche Mannigfaltigkeit und tiefe Spannung aller geſellſchaftlichen Verhältniſſe ein, die, im Gegenſatz zur Einheit der Chineſiſchen Centraliſation, unaufhörlich in eine Vielheit kleiner Staaten auseinandergingen, aus welchen nur vorübergehend größere Ganze ſich hervorbildeten. Die monarchiſche Gewalt, ſo despotiſch ſie oft auftrat, blieb durch die Prieſterkaſte, durch die bis jetzt erhaltene Gemeindeordnung und durch die Macht nachbarlicher Fürſten beſchränkt. Die Indiſche Geſchichte hat ſich nun weſentlich an dem Kaſtenverhältniß entwickelt (Roſenkranz, Syſtem der Wiſſenſchaft 1850, 522) und zwar ſehr einfach in folgenden Perioden:

1) Die Periode der urſprünglichen Hervorbildung der Kaſten. Man kann dieſelbe die Brahmaniſche nennen, weil die Brahmanen die eigentlichen Leiter der Geſellſchaft, die geiſtig überlegenen und ſchlechthin bevorzugten Herrſcher der übrigen Kaſten wurden, wenn auch die Könige aus der Kriegerkaſte hervorgingen.

2) Die Periode des Kampfes der Brahmaniſchen Organiſation mit der Auflöſung, welche ihr durch die Stiftung des Buddhismus drohete, weil derſelbe, wenn zunächſt auch nur in religiöſer Hinſicht, den Kaſtenunterſchied aufhob und das Princip der Familienpietät nebſt dem ihr inhärirenden der natürlichen Vererbung gegen die Höherſtellung des mönchiſchen Cölibats degradirte. Dieſer Kampf begann im ſechſten Jahrh. v.

Chr. Die Brahmanen blieben in ihm äußerlich Sieger. Der Buddhismus wurde aus Vorderindien, ohne deshalb in ihm ganz zu verschwinden, allmälich herausgedrängt, um sich in Mittelasien, in China, auf Hinterindien, desto schneller und dauernder zu befestigen. Innerlich aber konnte der Brahmanismus die einmal gegen ihn erwachte Reformation nicht wieder überwinden. Sie erschien bei ihm in der Form der Sectenbildung, die in dem Unterschied der Einen Gottheit in den drei Göttern Brahma, Vishnu und Shiva ihren Anknüpfungspunct fand. Diese Periode kann man die Buddhistisch-Brahmanische nennen.

3) Endlich wurde eine dritte Periode der Indischen Geschichte dadurch herbeigeführt, daß der innern Entzweiung und Auflösung die Eroberung von Außen her durch die Muhammedaner landwärts, durch die Europäer seewärts her erfolgte. Alexander dem Großen gelang die Eroberung noch nicht, wohl aber dem Islam, der dem Buddhismus in der Negation der Kastenunterschiede und der Dreipersönlichkeit Gottes verwandt ist. Der Muhammedanismus gewann einen großen Einfluß auf die Gestaltung der Sitten, namentlich auf die Behandlung des weiblichen Geschlechts, das im alten Indien eine bei weitem selbstständigere Stellung gehabt hatte. Man kann diese Periode die Muhammedanische nennen, denn weder von den Portugiesen noch von den Briten haben die Hindu's das Geringste in sich aufgenommen.

Vergleichen wir hiermit den Gang der Poesie, so tritt uns als eine außerordentliche Schwierigkeit der Mangel an einigermaßen concreten Zeitbestimmungen entgegen. Wir sehen eine ungeheure Literatur vor uns, allein wir entbehren der einfachen prosaischen Data, wie wir sie von China mit chronikmäßiger Genauigkeit besitzen. Das graue Alterthum, welches die wissenschaftliche Romantik in hierarchischem Interesse den Werken der Indischen Literatur angekünstelt hatte, ist vor der Nüchternheit philologischer Kritik und comparativer Zeitforschung schon verschwunden. Einstweilen müssen wir uns jedoch noch mit relativen Schätzungen begnügen, bis einst durch das Studium und die Vergleichung der verschiedenen Textrecensionen und Commentare eine größere Genauigkeit möglich wird. Die ältere Literatur ist vorzüglich durch die Tendenz der Vishnuiten corrumpirt, welche ihrer Theologie

und ihrem Cultus die Sanction alterthümlicher Tradition haben geben wollen. Dies vorausgesetzt können wir die Poesie der ersten Periode die Vedische nennen, weil es sich in ihr hauptsächlich um die Entstehung und Fixirung der Veden als des Ausdrucks des orthodoxen Brahmanismus handelt. Die Poesie der zweiten Periode können wir als die der classischen Kunstpoesie bezeichnen, weil in ihren Kämpfen die Dichtkunst sich zu einer relativen Unabhängigkeit von dem Brahmanischen Kirchenthum erhob, in welcher sie der Schönheit als solcher huldigte. Die Poesie der dritten Periode läßt sich als die der Volkspoesie der verschiedenen Mundarten charakterisiren, die allmälig eine eigene Literatur zu erzeugen begonnen haben, worin sie jedoch noch häufig die Werke der ältern Sanscritliteratur reproduciren. Das Mährchen ist das Hauptproduct dieser Periode, die träumerische Auflösung aller Wirklichkeit ins Phantastische. Valmiki, Kalidasa, Somadeva sind die Dichternamen, in welche sich der Unterschied der drei Perioden zusammenfaßt.

---

### Allgemeine Charakteristik der Indischen Poesie.

Das Realprincip des Chinesischen Lebens ist die Familienpietät, das Formalprincip desselben die Verständigkeit. Das Realprincip des Indischen Lebens ist der erbliche Standesunterschied, wie er aus der Theilung der Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft hervorgeht; sein Formalprincip ist die Phantastik, welche die Schranken des Verstandes mit extremer Beweglichkeit überspringt. Das Princip der Familienpietät ist erhalten, aber es ist nicht mehr das alleinige, ausschließende. Statt des Absolutismus der Familie überhaupt tritt aus ihm die Geschlechtsliebe hervor, welche die Ehe begründet und sich in der Treue bewährt. Die Phantastik aber als das formale Princip des Indischen Lebens bedarf der Basis des Verstandes, wie ja auch die Kastendifferenzen solche verständige Abstractionen sind. Die Phantasie wird phantastisch durch die Willkür, mit welcher sie die Grenzen der Dinge überfliegt und das Heterogene mit einander vermischt. Das eigentliche Ideal der Indischen Kunst

und insbeſondere ihrer Poeſie iſt daher die ſehnſüchtige Leidenſchaftlichkeit der Liebe, die in ihrem Gluthverlangen ohnmächtig zuſammenbebt, an der träumeriſchen Verzückung in ihr Pathos ſich ſomnambuliſtiſch berauſcht und ohne Bedenken das Leben opfert. Man kann allerdings das univerſelle Princip des Indiſchen Geiſtes als den Pantheismus beſtimmen, allein für die Poeſie verwirklicht ſich derſelbe in der Liebesvereinigung der Geſchlechter, wie nach dem Indiſchen Mythus der Gott ſelbſt durch die Reize der täuſchenden Maja zur Weltſchöpfung verlockt ward. In der Feier des bräutlichen Frühlingsgefühls entfaltet daher die Indiſche Poeſie ihre eigenthümlichſte Energie. Weil aber dies Gefühl ein Rauſch iſt, mit deſſen Trunkenheit der Liebesgott Kama Götter und Menſchen bezwingt, ſo bleibt die Kehrſeite zu ihm nicht aus, das Zurückkommen aus ſeinem Taumel zur verſtändigen Nüchternheit. Der Indiſche Geiſt wirft ſich deshalb in den Gegenſatz der abſoluten Entweltlichung. Um mit dem Einen Gotte und nur mit ihm ſich ſchlechthin zu vereinen, verſucht er die Sinnenwelt ganz zu vergeſſen und ſich in die geſtaltloſe Nacht eines leeren Selbſtbewußtſeins zu verſenken. Dies iſt der mönchiſche Zug, der bei den Chineſen in der Secte der Taoſſee ſchon hervortrat, die von Laotſeu noch vor Kongfutſeu geſtiftet ward; der Zug, aus welchem bei den Indern das myſtiſche Syſtem der Yoyha d. i. Einigung, nämlich mit dem Einen Gotte, hervorging; der Zug, aus deſſen Conſequenz der Buddhismus, die Religion des heiligen Bettlerthums, entſprang. Aber die Natur iſt das Organ des Geiſtes, der von ihr zwar in ſich frei werden, jedoch nicht ſie verachten und mißhandeln ſoll. Sie rächt ſich daher an den Anachoreten, die in Büßerhainen ihrem geiſtlichen Egoismus allein zu leben verſuchen, denn gerade dieſen Einſiedlern wird die weibliche Schönheit am Gefährlichſten und vernichtet ihnen dann mit dem Strudel, in welche ſie den Büßer hineinreißt, oft das Werk Jahrhunderte langer Anſtrengung; ja die Götter ſelber bedienen ſich ſchöner Nymphen, und Einſiedler, deren Buße (Tapas) ihnen gefahrdrohend ſcheint, zu verführen.

In der Chineſiſchen Weltanſchauung herrſcht ein zuverſichtlicher Realismus, in der Indiſchen ein ſubtiler Idealismus, für

welchen im Grunde die Welt nur die Erſcheinung des abſoluten Scheines ſelber iſt. Aus dieſem Bewußtſein ſtammt die mährchenhafte Stimmung, die im Dogma von der Seelenwanderung ihren charakteriſtiſchen Ausdruck gefunden hat. Dieſer Glaube verwandelt Alles in Alles. Er hebt die Grenze zwiſchen Menſch, Thier und Pflanze auf. Ein Elephant, eine Schlange, ein Affe, ein Stier, ein Froſch, eine Krähe, eine Weinrebe u. ſ. w. können ebenſowohl Menſchenſeelen in ſich bergen. Die ſeltſamſten Schickſalsfügungen werden dadurch möglich, allein es beginnt hiermit auch eine Richtung zum Maaßloſen und Frazzenhaften, die oft kindiſch und häßlich die ſinnigſten und glücklichſten Bildungen, nach unſerem Gefühl wenigſtens, zerſtört. In der ältern Indiſchen Poeſie iſt dieſes träumeriſche Element erſt im Werden begriffen, in der jüngern aber breitet es ſich immer mächtiger aus und gefällt ſich vorzüglich auch in der poetiſch leeren Uebertreibung der Quantität, die mit Millionen ſpielt.

Die erſte Grundlage zur richtigern Erfaſſung der Indiſchen Poeſie gab Fr. Schlegel: Ueber die Sprache und Weisheit der Indier, Heidelberg 1808, 149 ff. Die erſte vollſtändigere, auch den Inhalt der Werke darlegende und die Form durch Proben erläuternde Ueberſicht gab v. Bohlen: das alte Indien, Königsberg 1830, II, 385—452, die mehr benutzt als dankbar anerkannt iſt. Wir Deutſche ſind gegen eigenes Verdienſt oft höchſt ungerecht. 1830 war Bohlens Compilation eine ſehr fördernde That, die nunmehr geringſchätzig zu erwähnen Ton geworden iſt, weil mir natürlich nach zwanzig Jahren höher ſtehen und weiter ſehen. Laſſen: Indiſche Alterthumskunde, Bonn II, 1849, 471—509. Die ſchönſte mit Dichtergluth entworfene Schilderung der Indiſchen Poeſie hat E. Fortlage gegeben: Vorleſungen über die Geſchichte der Poeſie, Stuttgart 1839, 51—80.

---

### 1. Die Vediſche Poeſie.

Die Inder wanderten, wie oben erwähnt, aus der gemeinſamen Heimath der Arier langſam vorrückend über die Jamuna in das Gangesthal ein und breiteten von ihm aus ihre Herrſchaft

auch über den Süden hin. Aus dieſer Zeit ſtammt ihre mythiſch-heroiſche Poeſie. Urſprünglich beſtand keine Localmythologie, keine Tempelreligion, keine Kaſtentheilung. Das Volk hieß Viſh, der ſelbſtgewählte Fürſt Viſhpati. Die Liebe war mehr natürlich ſinnlich, als ideell ſchwärmeriſch. Die Stellung der Frauen war eine ſehr freie und ſie glänzten auch als Dichterinnen, wie die Tochter des Atri. Die Ehe war heilig, Mann und Frau waren beide Gebieter des Hauſes und naheten den Göttern im gemeinſchaftlichen Gebet. Jeder Familienvater war ſelbſt noch Prieſter und zündete ſelbſt noch das heilige Feuer an. Die Götter waren noch Naturgötter: der Feuergott Agni (Ignis), der Sonnengott Surya, der Luftgott Indra, der Waſſergott Varuna. Das Verhältniß des Menſchen zu den Göttern war noch das eines Austauſches der Hülfe. Das Bewußtſein männlicher Kraft beanſpruchte den Göttern gegenüber noch ein Recht und erſt allmälig, als die Hierarchie ſich fixirte, entwickelte ſich die paſſive Demüthigkeit, die uns jetzt gewöhnlich als dem Indiſchen Cultus eigen vorſchwebt. In dieſer Periode wurden von den Stammführern, den Riſhi's, und ihren Geſchlechtern Hymnen an die Götter geſungen, die uns noch in den Veden aufbewahrt ſind.

Weil aber der Kampf gegen die dunkelfarbigen, wilden Ureinwohner, ſo wie gegen die Raubthiere der Wälder die kriegeriſche Kraft zur Virtuoſität ausbilden ließ, ſo erzeugten ſich auch Heldenſagen. Für den Helden iſt die Schönheit des Weibes der herrlichſte Lohn. Die ſchönen Töchter der edelſten Geſchlechter luden die Helden ſelber zur Gattenwahl und gaben nach eigenem Urtheil ihre Hand dem, welcher ihnen der würdigſte ſchien. Für das Weib aber war der Mann der irdiſche Gott, ohne welchen das Daſein für ſie werthlos wurde und dem ſie daher, wenn er ſtarb, ſogar im Feuertode folgte.

Die Götterſage war mit der Heldenſage urſprünglich in ungetrennter Einheit. Erſt allmälig ſonderte man beide genauer von einander oder vielmehr man abſorbirte die Heldengeſchichte in die Mythologie. Dies geſchah ſchon mit den Veränderungen im urſprünglichen Epos. Man ſtellte die Helden, um die Superiorität der Brahmanen über die Kſchatriyas ins fernſte Alterthum hinüberzuſpielen, als nach den Ausſprüchen der Veden han-

delnd dar. Man machte Helden, wie den Pandu Krishna, zu Götterincarnationen. Man flocht theologiſche Betrachtungen ein und ſuchte die Göttergeſchichten zu einem Ganzen zu ordnen. Aus dieſem Streben gingen die Puranen hervor, kosmogoniſch-theogoniſche Legenden, welche die Vediſchen Hymnen und die Epen ergänzen und erklären ſollen.

(Die vorzüglichſte Aufklärung über dieſen Zuſammenhang verdanken wir, außer Max Müller in ſeiner Ausgabe und Commentirung des Rigveda, der Indiſchen Literaturgeſchichte von A. Weber, Berlin 1852.).

---

### α. Die Vediſche Hymnik.

Das älteſte Denkmal Indiſcher Cultur und Poeſie iſt in den Veden enthalten. Wir wollen zuerſt eine kurze Beſchreibung derſelben machen, wie ſie jetzt uns vorliegen. Es ſind 4 Veden zu unterſcheiden: 1) Rigveda; 2) Samaveda; 3) Yajusveda; 4) Atharvaveda. Veda heißt Wiſſen überhaupt, nunmehr mit dem Nebenſinn des geoffenbarten. Jeder Veda beſteht aus drei Elementen: 1) Samhita, eine liturgiſche Versſammlung; 2) Brâhmana, eine theologiſche Auslegung der Hymnen und Anweiſung zum Ritus bei den Opfern; 3) Sutra, eine nochmalige kurz gefaßte Wiederholung des Brâhmana. Der Yajusveda zerfällt jedoch außerdem in zwei Hauptabtheilungen, den ſchwarzen und weißen Yajus.

In dieſen Schriften können wir nun die ſtufenweiſe Entwicklung der Indiſchen Religion und Hierarchie in einer ſo genetiſchen Weiſe verfolgen, wie wir außerdem kein anderes ähnliches Werk beſitzen. Das Intereſſe des Philoſophen, des Hiſtorikers und Politikers vereinigt ſich hier zum ſeltenſten Genuß. Von edler Einfachheit patriarchaliſcher Sitte ſehen wir den Cultus ſich bis zu prieſterlicher Technik ausbilden. Von dem Fünfſtromland des Indus ſehen wir die Arier muthvoll in ſtetem Kampf mit den wilden Völkern vordringen, ſehen die anfänglichen Naturgötter in eine höhere Einheit, in das geſtaltloſe Brahman, aufgehoben werden, aus dieſer aber als Brahma, Vishnu und Shiva von Neuem hervorgehen, ſehen endlich die Kaſten ſich allmälig

auseinanderlegen und die Arier den Barbaren gegenüber ſich als ein auserwähltes, göttergeleitetes Volk fühlen, das vom Hirtenleben zum Ackerbau, von Dorfſchaften zur Begründung mächtiger Städte übergeht. Viele Jahrhunderte ſind in dieſem Culturproceß verfloſſen. Die Geſänge, in denen er ſeine Stadien markirt hat, ſind in den Vediſchen Hymnen enthalten und zwar ſo, daß im Rig die älteſten und dichteriſchſten ſich finden, in den übrigen Veden Wiederholungen der Righymnen, wenn auch mit Modificationen, namentlich im Atharvaveda. In dieſem hat ſich die Großartigkeit der primitiven Naturanſchauung ſchon in das Kleinliche und die Freude an den Naturerſcheinungen in die Angſt vor denſelben verloren, die ihnen mit Zauberſprüchen zu begegnen ſucht. Bei einem vollſtändigen Opfer ſpricht der Darbringer deſſelben, der Hotri, eine Hymne aus dem Rig; der Opferleiter, der Advaryu, ein Gebet aus dem Yajus; der Sänger, der Oudgâtri, ſingt einen Geſang aus dem Sama, und ein erwählter Brahmane murmelt die Beſchwörung aus dem Atharva. Atharva heißt Prieſter.

---

### Rigveda.

Der nicht nur für die Geſchichte der Indiſchen Religion, ſondern auch für die ihrer Poeſie wichtigſte Veda iſt der Rigveda, der 1017 Hymnen enthält, von denen, wie ſchon bemerkt, viele in den andern Veden wiederkehren. Seine Samhita wird doppelt eingetheilt. Die eine ganz mechaniſche Abtheilung nach dem Quantum gleichmäßiger Abſchnitte hat für unſere Zwecke gar kein Intereſſe; die andere dagegen beruht auf der Verſchiedenheit der Verfaſſer, denen die Lieder zugeſchrieben werden. Sie zerfällt in 10 Kreiſe: Mandala, 35 Capitel: Anuvâka; 1017 Hymnen: Sukta und 10580 Rig: Verſe. Das 1. und 10. Mandalam enthält Lieder von Riſhi's verſchiedener Geſchlechter; das zweite gehört dem Gritſamada; das dritte dem Viſvamitra; das vierte dem Vamadeva; das fünfte dem Atri; das ſechſte dem Bharadvaja; das ſiebente dem Vaſiſhta; das achte dem Kanva und das neunte dem Angiras. Unter dem Namen dieſer Riſhi's haben wir nicht nur ſie ſelbſt, ſondern auch ihre Familien zu verſtehen. Innerhalb der einzelnen Mandala ſind die Hymnen nach den

Gottheiten geordnet und zwar ſtehen die an Agni gerichteten voran, es folgen die an Indra gerichteten, dann die an andere Götter. Das neunte iſt ganz allein an Soma gerichtet, die Vergottung des Trankes, aus welchem die alten Inder Begeiſterung ſchlürften und ihn dem Amrita der Götter verglichen. (S. Weber a. a. O. 31.). In ihrem tiefen Naturgefühl laſſen die Rhighymnen ſich wohl den Liedern des Schiking vergleichen, nur mit dem Unterſchied, daß wenn dieſe eine Richtung auf die Betrachtung des Einzelnen, auf die Anmuth des Details nehmen, jene weſentlich einen erhabenen Ton anſchlagen. (Ueber den Unterſchied des in den Veden geſchilderten Naturgefühls von dem in den Epen und Dramen beſchriebenen ſ. Goldſtücker in Humboldts Kosmos, II, 1847, 115—18. — Rigveda sanhita ed. by Dr. M. Müller, Oxford 1849—54. — Le Rigveda ou livre des Hymnes, traduit en français par M. Langlois, 4 Vol., Paris 1848—51. Theod. Pavie: Le Rigveda et les livres sacrés des Hindous in der Revue des deux mondes. 1854, 252—82. A. Hoefer: Indiſche Gedichte in deutſchen Nachbildungen, Leipzig 1841, I, 1—27, enthält ſieben Hymnen des Rigveda.) Daß Vyaſas von den Indern als Verfaſſer der Veden genannt wird, heißt nur ſo viel, daß ſie nicht von einem Einzelnen herrühren, denn Vyaſas bezeichnet nur einen Ordner überhaupt.

---

### β. Die heroiſche Epik.

Die Hymnen des Rigveda veranſchaulichen uns einen Zuſtand des Indiſchen Volks, der uns die Möglichkeit erklärt, wie aus ihm ein heroiſches Epos hervorgehen konnte. Die Kraft des Einzelnen konnte ſich noch geltend machen. Die erſte Rohheit der Natur war ſchon überwunden, aber die Proſa eines centralen Regierungsmechanismus war erſt im Entſtehen begriffen. Die Leidenſchaften konnten ſich noch in rieſenhaften Dimenſionen entfeſſeln, ohne von einer polizeilichen Schranke beengt zu werden. Liebe, Spielſucht, Kampfluſt, Herrſchbegier traten mit der ganzen Energie friſchen Selbſtgefühls auf und ſchufen eine Welt von

bunten Abenteuern. Es bildete sich eine Begeisterung für den Heldenruhm aus, wie sie in China's früh geregelter, moralisch gezähmter, polizeilich überwachter, despotisch unterworfener Gesellschaft unmöglich war. Die Tradition der Heldensage war lange Zeit eine mündliche. Schon unter den Brahmana's der Vedischen Hymnen finden wir Gathas: Sangstrophen, die einzelne Großthaten alter frommer Fürsten oder des gerade lebenden Fürsten zum Gegenstand hatten und zur Laute gesungen wurden. Auch sind hier und da in denselben Sagen und Legenden in rhythmischer Form zerstreut. Itihâsa ist die eigenthümliche Bezeichnung kurzer epischer, auch der Thiersage angehöriger Erzählungen, die von den Aitihâsika, welche sich ihrem Vortrag besonders widmeten, volksthümlich dargestellt wurden. (Lassen, Indische Alterthumskunde, I, 836). Allmälig wurden einzelne Heldensagen von Rhapsoden in das Detail hin ausgeführt. Diese Volkssänger kann man unter dem mythischen Ausdruck Vyasas: Ordner, Sammler, nämlich des Gesangs verstehen, und von ihnen den Samâsas unterscheiden, der sich zur Uebersicht eines ganzen epischen Cyklus erhob und sich vielleicht an die Spitze einer Rhapsodenschule stellte (Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854, 163.) Auch die Suta, Wagenlenker, sangen das Lob der Fürsten, welche sie fuhren, und nahmen überhaupt eine zwischen ihnen und dem Volk vermittelnde Stellung ein. Itihâsa, Akjâna, Purâna und Kathâ bedeuten sämmtlich Erzählung, sind aber allmälig in besonderer Beziehung gebraucht worden.

Sehr früh entstand für den hymnischen und epischen Vortrag ein besonderes Metrum, das Slokas. Es besteht aus zwei sechszehnsylbigen Versen, deren jeder in der Mitte einen Abschnitt hat, so daß das ganze Distichon aus 4 achtsylbigen Gliedern besteht. Es hat einen vorherrschend jambischen Gang und kommt dem jambischen akatalektischen Tetrameter am nächsten. Für die vier ersten Sylben aller 4 achtsylbigen Glieder des Distichons können alle metrische Stellungen ohne Unterschied nach Belieben genommen werden. Daß Valmiki dies Metrum erfunden haben solle, ist natürlich nur eine mythische Fiction.

Es mußten sehr begreiflich lange Zeiten vergehen, bevor die mündlich überlieferten Gesänge aufgeschrieben wurden und noch längere, bevor die an verschiedenen Orten von verschiedenen Rhapsoden verschieden ausgestatteten Gesänge zu einem einzigen Ganzen durch eine Diaskeuase vereinigt wurden. Und auch dies schriftlich fixirte Epos wurde noch häufig umgeschrieben, sogar aus dem Sanskrit in andere Dialekte übertragen, wodurch denn selbstverständlich die ursprüngliche Gestalt oft bis zur Unkenntlichkeit verändert ward. Hiezu kommt noch der besondere Umstand, daß in Indien wegen des zerstörenden Klima's die Handschriften oft erneuet werden müssen, so daß keine der uns bekannten älter als höchstens fünfhundert Jahre ist.

Dem Inhalt nach hat die Indische Epik einen doppelten Mittelpunct gefunden, den einen in der Geschichte der Kuru's und Pandu's, den andern in der Geschichte des Rama. Beide Epen machen in der Richtung, die sie haben, wie in der Behandlung, einen vollkommenen Gegensatz aus. Die Richtung der erstern Geschichte ist tragisch, denn das ganze Geschlecht der Kurus erliegt darin einem furchtbaren Untergange. Die Richtung der zweiten Geschichte ist versöhnend, denn alle Entzweiung führt in derselben zu höherem Frieden und zu reinerem Glück. In der Behandlung aber ist die erstere Geschichte allmälig aus vielen Episoden zu einem ungeheuren Umfange angewachsen, während die zweite in der That das bequem übersichtliche Werk eines einzigen Dichters ist. Jene ist im Mâhâbhârata, diese im Râmâyana gefeiert. Jene entspricht der Aristeia der Ilias, diese dem Nostos der Odyssee.

---

### Das Itihâsa: Mâhâbhârata.

Der Name Itihâsa eignet sich am meisten für das Mâhâbhârata, weil er Sloken von ursprünglich epischem Inhalt bezeichnet. Der Name Mâhâbhârata aber hat gar keinen rechten Sinn. Wörtlich heißt er: das große Bhârata, Bhârata aber heißt: Träger, weiterhin Sänger (Lassen, a. a. O. II, 502). Die gewöhnliche Uebersetzung: der große Krieg oder der große König, hat keinen etymologischen Halt. Itihâsa bedeutet, wie

zuvor angegeben, allerdings auch Erzählung im Allgemeinen, wird aber von den Indern ſelbſt zumeiſt für das Máhábhárata gebraucht.

Der mythiſche Inhalt dieſes Epos iſt der Kampf der Kuruinge und der Panduinge, zweier Indiſcher Fürſtengeſchlechter. Aeußerlich veranlaßt wird derſelbe dadurch, daß der Pandavafürſt Judhiſhthira ſein Reich, ſeine Brüder, ſich ſelbſt und ſeine Gattin an den Kuravafürſten Durjódhana verſpielt. Der Kuruing Duchſáſana ſchleift die Draupadi, Judhiſhthira's Gemahlin, als der Sclaverei verfallen, in den Saal, in welchem die Fürſten noch verſammelt ſind und erregt dadurch den heftigſten Zorn der Panduinge. Durjodhana gibt die Draupadi und auf ihr Bitten auch ihren Gemahl nebſt den andern Pandavahelden frei und begnügt ſich, ſie auf zwölf Jahr in den Wald zu verbannen. Hier aber überredet Kriſhna den Judhiſhthira, ſeinen Schwur zu brechen und gegen Durjodhana den Krieg zu beginnen. Dies geſchieht und es wird nun von beiden Seiten mit furchtbarer Erbitterung gekämpft. Die Helden reiten auf köſtlich geſchmückten Elephanten oder fahren, von Wagenlenkern geführt, mit ſchöngeſchirrten Pferden in die Schlacht, fordern ſich gegenſeitig durch Stachelreden heraus und beſtreiten ſich durch Pfeilſchießen, Werfen eiſerner Speere, Schwert- und Keulenſchlag und durch Ringen, Kämpfe, die höchſt kunſtreich geſchildert ſind. Jeder Held hat ſein Wappen, das er von einem Banner hoch her wehen läßt. Der alte Bhisma und der jugendliche Karna ſind die Haupthelden der Kuráven, der weiße Ardſchuna und der ſchwarze Krishna die der Pandáven. Die Kuráven kämpfen mit Großmuth und Redlichkeit, die Pandáven mit Liſt und Treuloſigkeit. Karna wird hinterrücks erſchoſſen, Durjodhana im Keulenkampf gegen den Brauch deſſelben der Schenkel zerbrochen. Der Träger alles Verraths, der Ausfinder aller Liſten, der ſophiſtiſche Ueberredrer bei den Pandávas iſt Krishna, d. h. der Schwarze, der vorzüglich den Ardſchuna, d. i. den Weißen, zu leiten verſteht. Der blutige Rächer der Kuru's iſt der edle, ungeſtüme Asvathaman.

Dies ungefähr iſt die epiſche Grundlage des Máhábhárata, welches ebenfalls dem angeblichen Verfaſſer der Veden, dem Vyaſas, d. h. der perſonificirten Diaskeuaſe zugeſchrieben wird.

Es ſoll von ſeinem Schüler Vaiſampájana bei dem großen Schlangenopfer des Königs Janaméǵaja vorgetragen ſein. Auch den Suta Lomaharſhana war es gelehrt worden, und deſſen Sohn, Suta Ugraſhravas, trug es zum zweiten Mal bei dem Opfer des Shaunaka vor, wie er es von dem erſtgenannten Vorträger gehört hatte. Urſprünglich enthielt es nur 24,000 Diſtichen, wie es ſelber berichtet. Allmählig iſt es aber bis zu 100,000 Sloken herangewachſen, in denen ein epiſodiſches Labyrinth ſchlingpflanzenartig den Stamm der alten Heldengeſchichte überwuchert hat. Die Veden nämlich dürfen nur von den Brahmanen geleſen werden. Um nun die Kſchattriyas in ihren Pflichten gründlich zu belehren und ihnen ihre Unterordnung unter die Prieſterkaſte recht einzuſchärfen, wurde das Mahábhárata hauptſächlich in dieſer Tendenz bearbeitet. Der Indiſche Krieger kämpft in dem Bewußtſein, die Ehre ſeiner Kaſte durch Tapferkeit aufrecht zu halten und im muthigen Tode nur eine Pflicht zu erfüllen. Sein Schickſal im Jenſeits wird durch ſeine Todesfreudigkeit beſtimmt. Aus dieſer Tendenz ging unſtreitig die erſte Modification des Gedichts hervor. Aber weiterhin bemächtigte ſich der Vishnuismus des Werks und machte es zu einem Lehrbuch alles Wiſſenswürdigen, ſo daß nicht nur alle Mythen und Sagen, auch die des Rama, darin zuſammengefaßt, ſondern auch alle Dogmen der Vishnuiten und die metaphyſiſche Begründung der Yoyhamyſtik darin vorgetragen wurden. Die theologiſch ſo wichtige Epiſode Bhágavatgita hat hierin ihren Urſprung; poetiſch iſt die Art ihrer Einflechtung abgeſchmackt, denn dieſes Lehrſtück, das der Auctorität der Veden gleichgeſtellt wird, und achtzehn Geſänge umfaßt, wird von Krishna dem Ardſchuna auf dem Streitwagen im Beginn einer Schlacht vorgetragen! Die ſchönſte aller Epiſoden iſt die von Nalas und Damajanti in 26 Geſängen, welche Vrihadaſva dem Judhiſtira im Walde erzählt. Nalas, König von Ayodhya, hatte, vom Dämon Kali beſeſſen, auch ſein Reich verſpielt, ſeine geliebte Gattin Damajanti verlaſſen, die nun in Wäldern und Städten ſehnſuchtsvoll nach ihm umirrte, hatte ſich bei einem Fürſten Rituparnas unter dem Namen Wahuka als Koch und Wagenlenker verdingt, wurde aber zuletzt mit ſeiner Gattin glücklich wieder vereinigt.

(Aus dem Máhábhárata ſind viele Epiſoden einzeln herausgegeben und überſetzt, außer der von Nal und Damajanti, die nun ſchon von Koſegarten, Rückert, Bopp und Holtzmann ins Deutſche überſetzt iſt: die Fluthſage; Sundas und Upaſundas; Bráhmanavilápa: des Brahmanen Wehklage; Hidimbhádhas: Hidimbhas Tod; Savitri; Indralokagamanam: die Reiſe in Indra's Himmel u. a. Das größte Verdienſt für die Deutſchen Leſer hat ſich A. Holtzmann erworben, der im erſten Theil ſeiner: Indiſchen Dichtungen, 2. Aufl. Stuttgart 1854, nicht nur viele intereſſante Epiſoden überſetzt, ſondern auch 1—193 den Verſuch gemacht hat, die Hauptmomente des urſprünglichen Kampftheils des Máhábhárata unter dem Titel: die Kuruinge, zuſammenzuſtellen. Holtzmann glaubt, daß die empfindlichſten Veränderungen in dem alten Epos nicht blos durch den veränderten Geſchmack, ſondern vorzüglich dadurch hervorgerufen ſind, daß man die Pandusöhne, die ſo ſchlecht und hinterliſtig handeln, als Vorbilder aller Tugenden verherrlichen und die Kuruinge mit Vorwürfen überhäufen wollte, was, nach Laſſens Vermuthung, wiederum darin begründet liegt, daß Krishna, der urſprünglich nur ein einfacher Pandava war, zu einer Incarnation Vishnu's gemacht und dem wachſenden Buddhismus entgegengeſtellt werden ſollte.)

---

## Das Kavya: Rámáyana.

Das Rámáyana iſt auch ein Akjána, eine Erzählung, ein ἔπος, aber ein Kavya d. h. es iſt ein in ſich als Einheit abgeſchloſſenes, von einem einzigen Verfaſſer hervorgebrachtes Werk, ein Dichtwerk, das auf einen beſtimmten Namen, auf den des Valmiki zurückgeführt wird. Dieſer Name iſt nun freilich ſeltſam genug, denn er iſt von Valmika: Termitenhügel abgeleitet. Dies Epos iſt in 7 Bücher: Kanda's eingetheilt, welche, wie die Bücher des Máhábhárata, nach ihrem Inhalt betitelt ſind, und wiederum in beſondere Abſchnitte, Sarga's zerfallen. Es enthält 24,000 Sloken, mithin gerade ſo viel, als der urſprüngliche Kampftheil des Bhárata. In der Sprache iſt es der edlen, ein-

fachen Diction ähnlich, welche in den altepischen Elementen des Bharata herrscht, nur zeigt es eine größere Eleganz und feinere metrische Form.

Im Inhalt, haben wir schon gesagt, ist es dem Mahábhárata insofern entgegengesetzt, als es nicht den Untergang eines edlen Geschlechts, vielmehr die Versöhnung schildert, welche den Frieden und das Glück in eine Familie und in einen Staat zurückbringt. Die Kuru's und Pandu's, nahe Verwandte, entzweien sich im Mahábhárata über die Erbfolge, ein Zwist, der in dem Würfelspiel des Judhishtira sich seinen leidenschaftlichen, noch versteckten Ausdruck gibt. Aber diesem Spiel folgt der entsetzenvolle Ernst eines blutigen Kampfes, der die Tapfersten dahinrafft. Im Rámáyana ist auch eine Thronfolge der Ausgangspunct. Der König Dasáratha von Ayodhya macht seinen ältesten Sohn, den trefflichen Rama, zu seinem Nachfolger. Aber Keikeji, seine jüngste Gemahlin, angereizt von ihrer buckligen Kammerfrau Manthara, bestimmt ihn, seinen Entschluß fallen zu lassen und das Reich ihrem Sohn Bharata zu übergeben. Sie hat ihm, als sie ihm einst das Leben rettete, das Versprechen abgenommen, ihr irgend welche Bitten zu gewähren. Der König muß ihr Wort halten und nicht nur den Rama entthronen, sondern ihn auch in die Wildniß des Waldes Dandaka auf dreizehn Jahr verbannen. Rama ergibt sich ohne Murren in das väterliche Gebot und zieht mit seiner geliebten Gattin Sita, die ohne ihn nicht leben mag, in den Wald, wohin ihnen auch sein Bruder Lakshmana folgt. Dies ist wiederum im Contrast mit der Verbannung der Pandávas (d. i. der Weißen, Gelblichen) in den Wald, wo sie sich unglücklich fühlen, der Tröstung bedürfen und auf Krieg und Treubruch sinnen, während Rama mit Bruder und Gattin das köstlichste idyllische Leben in der Waldeinsamkeit führt. Sein Vater stirbt aus Gram über seine Verbannung; sein Bruder Bharata aber mißbilligt die Handlung seiner Mutter und kommt, gefolgt von einem großen Heere, zu ihm in den Wald, ihm die Krone anzubieten. Rama jedoch schlägt sie aus, weil er des alten Vaters Wort getreu erfüllen müsse. Nach vollendeter Frist verspricht er, mit ihm gemeinsam zu regieren. In dieser Zeit aber erlebt er mit Sita und Lakshmana viel Wunderbares. Die-

les auch wird ihm von den Büßern in den heiligen Hainen erzählt. Er bekämpft die Rakſchaſa's, die Rieſen der Wildniß. Einer derſelben, Ravanas, entführt ihm ſeine treue Sita nach Lanka, dem heutigen Ceylon. Die Affenhelden Hanumán und Sugriva unterſtützen ihn mit ihren Völkern und helfen ihm eine Brücke nach der Inſel hinüberbauen, wozu Samudra, der Ocean ſelber, ihn auffordert. Rama tödtet nun den Ravanas und findet Sita wieder, die ihre Unſchuld während der Trennung durch eine Feuerprobe beweiſt. Mit ihr kehrt Rama zu ſeinem Bruder Bharata zurück und herrſcht mit ihm zu Nandigrama gemeinſam in zärtlicher Liebe und reicher Segensfülle. Während alſo im Máhábhárata Ariſche Stämme miteinander den gräßlichen Bruderzwiſt kämpfen, richtet ſich Rama gegen die wilden Urwohner des ſüdlichen Vorderindiens und dringt ſogar über das umfluthende Meer hinaus. Ueberall begleitet ihn der Balaráma halabhrit, der Pflugträger d. h. die Ausbreitung der Cultur, die mit dem Ackerbau verbunden iſt, der allegoriſch ſogar in dem Namen der Sita d. h. Ackerfurche, repräſentirt wird. Unter den Affenvölkern werden die der Ariſchen Bildung zugeneigten Ureinwohner dargeſtellt. Wenn endlich im Máhábhárata am Ausgang nur die Klage über die Selbſtvernichtung ſo nahverwandter, ſo herrlicher Geſchlechter übrig bleibt, ſo endet das Rámáyána mit dem Jubel über die von den vereinten Brüdern hervorgerufene goldene Zeit und mit der Weiſſagung ihrer Dauer.

Der bisher gewöhnlichen Annahme zufolge ſollte das Rámáyána das ältere Epos, das Máhábhárata das jüngere ſein. Allein innere wie äußere Gründe nöthigen zu einer Umkehr des chronologiſchen Verhältniſſes. Unter den innern iſt der einleuchtendſte, daß an eine Eroberung Südindiens nicht eher gedacht werden konnte, als nachdem die Ariſchen Staaten Nordindiens zu einer gewiſſen Feſtigkeit und Ruhe gelangt waren. Ferner aber iſt der Weltzuſtand im urſprünglichen Kampftheil des Máhábhárata ein bei weitem epiſcher. Die perſönliche Freiheit des Einzelnen hat noch einen viel breitern Spielraum z. B. die Abſonderung des erzürnten Karna vom Heer der Kuraven, die ganz der des Achilleus zu vergleichen iſt. Im Rámáyána dagegen finden wir eine ſchon ſehr centraliſirte Regierung an Daſaratha's Hofe, Mi-

niſter, Haremspolitik u. ſ. w. Ferner wenn im Mahábhárata die ächt menſchliche Grundlage noch überall vorwaltet und Krishna erſt allmälig zu einer Göttererſcheinung hinaufpotenzirt iſt, ſo treffen wir im Ramáyána die Mythologie bereits in einer gewiſſen ſyſtematiſchen Feſtigkeit als Vorausſetzung an. Endlich aber klingt in der Sage ſelber ein idylliſcher und contemplativer Ton, der ſchon ein Reſultat Brahmaniſcher Herrſchaft iſt. Den Kämpfen mit den Rakſchaſa's fehlt das menſchlich-heroiſche Pathos, welches im Mahábhárata gerade dadurch hervorgerufen wird, daß Gleiche gegen Gleiche ſtreiten, während Rama den Rieſen, die er bezwingt, ſchlechthin ſich ungleich fühlt, zumal er von vorn herein, wie der Götterbote Narada gleich im erſten Buch erzählt, ſelber ein Gott, eine Incarnation Vishnu's iſt. In den Kämpfen der Kuru's und Pandu's bricht die heroiſche Leidenſchaftlichkeit noch in voller Stärke hervor, im Ramáyána dagegen iſt es die Leidenſchaftloſigkeit der vollkommenen Geſetzerfüllung, welche verherrlicht wird. Die ganze Beſchaffenheit der Begebenheiten, die uns vorgeführt werden, hat einen mehr phantaſtiſchen Charakter, der auch in den Epiſoden ſich abſpiegelt, von denen bei uns vorzüglich die Herabkunft der Ganga und der König Viſvamitra bekannt geworden ſind. Die Geſchichte des letztern, der von dem Büßer Vaſiſtha die jeglichen Ueberfluß ſpendende Kuh Sabala erringen wollte, hat doch zu ihrer eigentlichen Pointe die Panegyrik der abſoluten Buße, die ſogar einen Kſchattriya, wie Viſvamitra war, mit einer weltſchöpferiſchen Macht auszurüſten vermochte. Wie aber im Mahábhárata die Treue des Weibes in der Damajanti, ſo iſt im Ramáyána dieſelbe in der Sita verherrlicht. Sita erprobt ihre Treue ſogar durch ein Feuerordale. Rama, getadelt, daß er dies zugelaſſen, erwidert, daß ſein Weib in ſeinen Augen zwar immer treu geweſen, er ſeinem Volke aber dieſen Beweis ſchuldig geweſen ſei.

In der Behandlung iſt das Ramáyána nicht weniger der Gegenſatz des Mahábhárata. Dies iſt das Werk von Jahrhunderten. Viele Geſchlechter haben die in ſeinen Verſen fixirte Tradition aus einem lebendigen geſchichtlichen Quell geſchöpft und lange Zeit hindurch verarbeitet, bis es, von dogmatiſchen und

hierarchiſchen Tendenzen ergriffen, ſich bis zu ſeiner gegenwärtigen Weitſchichtigkeit ausgedehnt hat. Der Zuſammenhang iſt durch zahlloſe Epiſoden gelockert. Alles Wiſſen wie alle Sagen hat man zuſammenhäufen wollen und ſelbſt Rama's Geſchichte, wie ſchon erwähnt, iſt auch in dieſem Buch der Bücher enthalten, dem daher, bei aller ſpätern Sorgfalt für ſeinen Styl, eine große Ungleichheit der Compoſition anhaften muß. Ganz anders das Rámáyána. Es iſt aus einem einzigen Plan hervorgegangen, der mit verſtändigem Bedacht die Folge der Begebenheiten und die Epiſoden in ein wohlberechnetes Verhältniß ſetzt, ſo daß ſie ſowohl ihrem Inhalt nach ein homogenes Element zur Geſammtdichtung hinzubrachten, als auch der Anzahl und dem Umfange nach ſich der Einheit des Ganzen unterordneten. Hieraus dürfte ſich auch erklären, weshalb die Inder das Rámáyána für das ältere, das Máhábhárata für das jüngere Epos halten. Das erſtere trat nämlich ſogleich als ein abgerundetes Ganze hervor. Es ſoll von den Söhnen Rama's, Kusha und Lava, die es von dem Brahmanen Valmiki gelernt hatten, bei einem großen Pferdeopfer geſungen ſein. Gewiß fällt ſeine Exiſtenz ſchon mehre Jahrhunderte v. Chr., wann aber, können wir nicht genau beſtimmen. Das Máhábhárata dagegen wurde in ſeiner dermaligen koloſſalen Unförmlichkeit erſt einige Jahrhunderte v. Chr. durch eine letzte Diaskeuaſe abgeſchloſſen und iſt jünger nur in Bezug auf dieſe Geſtaltung. (Das zweite Buch des Rámáyána deutſch von Holtzmann im zweiten Theil ſeiner Indiſchen Dichtungen.)

---

### γ) Die theogoniſche Chronik: Puráṇa.

Wir haben geſagt, daß das Máhábhárata weſentlich im Geiſt der Veden ausgedichtet ſei, dem Kſchattriya ſeine Pflichten, vor Allem aber die Ehrfurcht vor den Brahmanen, einzuſchärfen. Das Rámáyána iſt von demſelben Streben durchdrungen und es ſelbſt empfiehlt ſeine Leſung als eine von allen Sünden reinigende. Rama, ein Kſchattriya, ein Königsſohn, ſtreuet überall den Samen der Vediſchen Religion aus und beruft ſich bei wich-

tigern Gelegenheiten ausdrücklich auf die Ausſprüche der Veden als höchſte Auctorität. Aus derſelben Tendenz nun, welche das Mahabharata quantitativ durch Erweiterungen der Erzählung, qualitativ durch didaktiſche Zuthaten veränderte, gingen die Purana's hervor, Erzählungen, welche ſich auf das Agram: den Anfang der Welt zurückbeziehen und die Geſchlechter der Götter und Helden nach den verſchiedenen Weltaltern: Yuga aufzählen. Ein Purána ſoll nämlich enthalten: 1) Sarga: die Schöpfung, die urſprüngliche Kosmogonie; 2) Pratiſarga, die Wiederſchöpfung, die Zerſtörung und Erneuung der Welten; 3) Vanſha: Geſchlecht, die Genealogie der Götter und Riſhi's (Patriarchen); 4) Manuvautara: Manuzeiträume, die Regierungen der verſchiedenen Manu (Geſetzgeber); 5) Vanſhamikarita: Nachfolge der Geſchlechter, die alten Dynaſtien der Könige. (Laſſen a. a. O. I, 479.) Im Unterſchied vom heroiſchen Epos kann man daher dieſe Epik eine theogoniſche Chronik nennen. Im Griechiſchen entſpricht ihr das Epos der Heſiodiſchen Schule. Solcher Purána gab es urſprünglich ſechs von Suta, der ſie aus der einen Sammlung ſeines Lehrers Vyaſa gebildet und ſeinen ſechs Schülern überliefert haben ſoll. Vyaſa aber iſt nur eine allegoriſche Perſonification für Alles, was in der Literatur dem Vediſchen Cultus angehört und auch Suta bezeichnet den Wagenlenker der Fürſten überhaupt, der, einem Kſchattriya und einer Brahmanin entſproſſen, zugleich der Barde ſeines Königs war. Das Purána wird auch ausdrücklich ein fünfter Veda genannt, weil es dazu dient, den untern Volksklaſſen den Inhalt der Veda mitzutheilen. Die alten Purána ſind aber untergegangen. Statt 6 haben wir jetzt 18. Dieſe gehen in ihren Erzählungen grrößtentheils auf das Mahabharata als ihre Quelle zurück, ziehen jedoch noch mehr, als dies, das mythiſche Element in eine miraculöſe Geſtalt hinüber und benutzen es zur Anknüpfung theologiſcher Doctrinen, ohne jenen fünf Forderungen, dem Pankalakanam, nach allen Seiten zu entſprechen. Man ſchätzt den Umfang dieſer Compilationen, in denen ſich der Mythus zur doctrinairen Legende in einem meiſt ſchwülſtigen Styl verſchwächt, auf 800,000 Diſtichen, wozu noch die Upapurána's kommen, in denen das epiſche Moment völlig von dem

rituellen verſchwunden iſt. Ihre Namen haben die Purânen von den Gottheiten, deren Mythen ſie erzählen.

Das alte Epos hatte noch den einfachen Brahmanismus zu ſeiner Religion. Späterhin entzweiete ſich die Brahmaniſche Kirche in Secten, unter denen die Bishnuiten und die Shivaiten die bedeutendſten geworden ſind. Wir haben nun ſchon bemerkt, daß die ſpätern Redactionen des Mâhâbhârata in Bishnuitiſcher Rückſicht erfolgt ſind und auch das Râmâyâna kann man Bishnuitiſch nennen. (J. J. Ampère: Epopée Indienne, in der Revue des deux Mondes, 1847, 1010.). Aber in beiden Epen iſt der Kampf mit dem Shivaismus noch nicht ausgebrochen. Die Puranen dagegen, wie ſie uns jetzt vorliegen und nicht über tauſend Jahr alt ſein mögen, wenn ſie auch vieles Aeltere in ſich aufgenommen haben, zeigen ſchon die entſchiedene Abſicht, für den einen oder andern Cultus Propaganda zu machen und haben ſich dazu einen beſondern prophetiſchen Ton zurecht gemacht. Sie können nach Inhalt und Form als die Selbſtzerſtörung der Vediſchen Poeſie betrachtet werden, wenn ſie auch natürlich den unbedingteſten Anſpruch auf Orthodoxie machen. (Eine Epiſode aus dem Brâhmapurâna, die Geſchichte Kandu's, hat Höfer unter dem Titel: der Weiſe und die Nymphe, in ſeinen Indiſchen Gedichten, Leipzig 1841, 45—63 überſetzt. Sie iſt jedoch keineswegs ſchwülſtig, ſondern zart und zierlich erzählt.)

---

## 2. Die claſſiſche Kunſtpoeſie.

Die Veden und das heroiſche Epos gehören der mythiſchen Zeit an. Die Puranen ſind Fortſetzungen des Epos im hierarchiſchen Sinn des Atharvaveda. Die hiſtoriſche Zeit Indiens beginnt mit dem Buddhismus im ſechsten Jahrh. v. Chr. Mit ihm ergibt ſich aber auch für die Poeſie eine neue Periode. Wenn nämlich auch die Brahmaniſche Kirche ſich in Vorderindien nicht nur erhielt, ſondern den Buddhismus ſogar verdrängte, ſo wurde doch durch die Buddhiſtiſche Häreſie eine freiere Kritik

über die Brahmanen und eine freiere Würdigung der Kunſt als ſolcher möglich, die in dieſer Zeit an den Höfen gebildeter Fürſten ihre höchſte Vollendung empfing. Wegen der chronologiſchen Beſtimmungen ſind wir jedoch auch in dieſer Periode nicht viel beſſer daran, indem ſich ergeben hat, daß der Hauptanhalt, den man dafür zu beſitzen glaubte, illuſoriſch iſt. Man hielt nämlich für ausgemacht, daß ein König Vikrama oder Vikramaditya um 56 v. Chr. die vornehmſten Dichter, auch den Kalidaſa, an ſeinen Hof verſammelt habe. Weitere Nachforſchung hat jedoch dargethan, daß der Vikrama viele exiſtirt haben und daß es nur ein versus memorialis iſt, deſſen Abkunft man gar nicht kennt, auf deſſen Autorität hin am Hof eines Vikrama die 9 Edelſteine Indiſcher Kunſtpoeſie gelebt haben ſollen, nämlich Dhanvantari, Kapanaka, Amaraſinha, Shauku, Vetalabhatta, Ghatakarpara, Kalidaſa, Varahamihira und Vararuci (Weber a. a. O. 118). Auch hier bleibt daher vorläufig nichts Anderes übrig, als nur eine Wahrſcheinlichkeit.

Es laſſen ſich etwa folgende Unterſchiede der poetiſchen Production nachweiſen, die unter einander auch eine natürliche Zeitfolge ausmachen:

α) eine didaktiſche: Nitiſhâſtra; β) eine erotiſch lyriſche; γ) eine romantiſch epiſche und δ) eine dramatiſche.

---

### α) Nitiſhâſtra: Didaktik.

Es liegt in der Natur einer Hierarchie, mit Belehrungen freigebig zu ſein und den Unterſchied der wahrhaft Wiſſenden von denen, welchen vermöge ihrer ſtändiſchen Stellung der Zugang zu den rechten Quellen der Erkenntniß verſchloſſen iſt, ſtark zu betonen. Schon in die religiöſe Lyrik der Veden miſchte ſich ein ſolcher Ton, noch mehr in das heroiſche Epos, noch mehr in die Puranen. Aus dieſer Tendenz mußte daher ſchon früh eine relative Verſelbſtſtändigung der didaktiſchen Poeſie entſpringen, welche ſich wiederum in eine dogmatiſche, in eine apologiſche und in eine gnomiſche zerlegte.

### αα) Die dogmatiſche Didaktik.

Die Veden haben in ihren Erklärungen auch Betrachtungen: Upaniſhads, die häufig in Verſen abgefaßt ſind, namentlich die zum Atharvaveda gehörigen. Sie ſind nichts Anderes, als dogmatiſche Lehrgedichte, wie auch die Bhagavatgita des Mahabharata ein ſolches iſt. Die Upaniſhaden ſind allmälig zu einer faſt unüberſehlichen Anzahl angewachſen und ſehr viele von ihnen ſind in Proſa abgefaßt. Dies iſt ein für die Indiſche Literatur wichtiger Umſtand, denn, im Gegenſatz auch hierin zur Chineſiſchen, iſt bei ihr die Proſa zurückgeblieben. Die im Indiſchen Geiſt vorherrſchende Phantaſie ſowie die zu dichteriſchen Fügungen mit außerordentlicher Leichtigkeit ſich darbietende Sprache haben bewirkt, daß die poetiſche Form faſt die allein herrſchende wurde, namentlich in der Geſtalt des Slokas. Unzählige wiſſenſchaftliche Werke über Grammatik, Rhetorik, Dramatik, Medicin, Geographie, Aſtronomie u. ſ. w. ſind in Verſen abgefaßt und inſofern würde es keine Literatur geben, die reicher an Lehrgedichten wäre, als die Indiſche. Sehr begreiflich ſind aber dieſe in Versform erſcheinenden Darſtellungen an ſich höchſt proſaiſch, ja um ſo proſaiſcher, als ſie dem Inhalt nach in der That nur eine proſaiſche Form haben ſollten. Der Indiſchen Speculation namentlich hat die geringe Ausbildung der Proſa und ihres Satzbaues ſehr geſchadet. Die dem Brahmana angehörigen Upaniſhads mußten aber zur Proſa übergehen, weil ſie ſelbſt die Verſe der Samhita auszulegen hatten. Sie haben daher zur Bildung der Proſa und damit der didaktiſchen Reflexion viel beigetragen.

### ββ) Die apologiſche Didaktik.

Eine beſondere Wendung zum Ethiſchen mußte die Nitiſhaſtra dadurch nehmen, daß die Indiſche Weltanſchauung ſehr früh die Verhältniſſe der lebendigen Natur nicht nur, ſondern ſelbſt der unorganiſchen zum Gleichniß für menſchliche Verhältniſſe machte. Thiere, Pflanzen, Berge, Felſen, Perlen u. ſ. w. wurden von der pantheiſtiſchen Regſamkeit der Phantaſie perſonificirt. In der ältern Zeit geſchah dies noch mit naivem Sinn, worin ſich

eine unbefangene und zarte Beobachtung der Natur kund gibt. Späterhin verdarb das Dogma der Seelenwanderung die Wahrheit der natürlichen Charakteristik und machte die Thiere zu Subjecten, die sich in einer Weise benehmen, welche mit ihrer Individualität nicht mehr harmonisch ist. Die ächte Fabel soll uns das Handeln des Thiers als der Eigenthümlichkeit desselben gemäß darstellen und darin die symbolische Analogie hervorheben, die zwischen dem Thier und dem Menschen vorhanden ist. Eine bloße Vermenschung der Pflanzen und Thiere, ohne ihre Individualität festzuhalten, verliert den poetischen Reiz. In diesen Fehler mußte aber die Indische Dichtung in Folge des Glaubens an die Metempsychose verfallen, der die Pflanzen und Thiere zu abstracten Masken für Intelligenzen herabsetzte.

Die ältesten Apologe finden wir schon in den Upanishads; besonders reich daran ist das dritte Brâhmana des Sámáveda in seinen 8 letzten Abtheilungen, welche den Titel Chándogyopanishad führen (Weber a. a. O. 68). Nächstdem treffen wir mehre Thierfabeln im heroischen Epos an.

### Panchatantram.

Gleichnisse, Thierfabeln, Parabeln, Moralsentenzen, Sprichwörter, müssen wir uns in lebendigem Umlauf denken, in welchem sie nach verschiedenen Seiten hin ausgebildet und populair gemacht wurden. Um diese Masse wieder zu vereinen, mußte man gewisse Gesichtspuncte aufsuchen und, um diese nicht auseinander fallen zu lassen, sie abermals mit einem wenn auch sehr äußerlichen Rahmen umschließen. Dies geschah in Indien einige Jahrhunderte nach Chr. durch Vishnu Sarma, in einem Werk, welches er die fünf Abschnitte: Pancha Tantra oder die fünf Geschichtsammlungen: Panchopakjana nannte. Das Ganze enthält eine Geschichte: Rathschläge zur Belehrung junger Fürsten. Der König Sonea Daroncha hatte nämlich drei lasterhafte Söhne. Auf den Rath seines Ministers Amara Satty versammelte er alle gelehrten Brahmanen, von ihnen Vorschläge zu ihrer Besserung entgegen zu nehmen. Der ausgezeichnetste von diesen, Vishnu Sarma, verfaßte zu diesem Zweck jene fünf Bücher,

wodurch die jungen Fürsten in sechs Monaten völlig gebessert wurden. Die fünf Bücher enthalten folgende Abtheilungen: 1) vom Bruch der Freundschaft 21 Erzählungen; 2) vom Schließen der Freundschaft 6; 3) von der Feindschaft 16; 4) vom Verlust von Vortheilen 11; 5) von der Unbesonnenheit 15.

### Hitópadésha.

Panchatantram ist das bewundernswürdige Werk, welches die Grundlage zahlloser Umarbeitungen und Nachahmungen durch die ganze spätere Asiatische und Europäische Literatur hin geworden ist. In Indien selbst wurde sehr bald ein Auszug unter dem Namen die heilsame oder freundliche Unterweisung: Hitópadésha gemacht. Sie entstand zu Palibothra am Ganges und unterscheidet sich von dem ausführlichern Panchatantram dadurch, daß bei ihr das epische Element dem moralisirenden, sententiösen untergeordnet ist, während bei diesem die Erzählung das Uebergewicht hat und die Affabulation, das nutzanwendende Epimythium, als Resultat hervortritt, was poetisch unstreitig schöner ist. Dennoch hat dieser Auszug (deutsch von Max. Müller, Leipzig 1844) das Original in den Hintergrund gedrängt. Im Persischen, dessen Uebersetzung unter dem Sassaniden Nushirvan, der 579 starb, uns einen chronologischen Anhalt gibt, empfing die Hitópadésha den Namen der Fabeln des Bidpai. Die in fast alle Sprachen gemachten Uebersetzungen sind zusammengestellt in der Einleitung zu Ph. Wolfs Uebersetzung der Fabeln des Bidpai, Stuttgart 1837, XVI—LIV. In Indien wurde die Hitópadésha ein Schulbuch und daher mit Anführungen aus dem Gesetzbuch des Manu und aus den Epen überhäuft.

### γγ) Die gnomische Didaktik.

Aus der didaktischen Richtung entsprang auch die epigrammatische Gestaltung einzelner ethischer Beobachtungen, welche den Weltlauf schildern und die zum glücklichen Leben nöthige Welt-

weisheit lehren. In dieſen geiſtvollen, höchſt zierlich ausgedrückten Gnomen tritt einerſeits die Liebe, andrerſeits die cyniſch-religiöſe Weltverachtung mit großer Energie hervor. Man ſuchte dieſe epigrammatiſch pointirten Gnomen, unter denen auch Fabeln, Parabeln, Räthſel und Charaktertypen vorkommen, ebenfalls unter gewiſſe allgemeinere Geſichtspuncte zu ſammeln. Dies geſchah vorzüglich in dem Werk des der Zeit nach unbeſtimmten Bhartrihari, welches in drei Bücher zerfällt: 1) das Buch der Liebe; 2) das Buch der Pflichten und 3) das Buch der Büßung. Die Liebe iſt hier ſchon mit all' der ſelbſtbewußten Gluth und das Pfaffenthum mit all' der Ironie behandelt, die wir ſpäter an dem Perſiſchen Hafis ſo ſehr bewundern. Dieſe trefflichen, im anſchaulichen und witzigen Ausdruck meiſterhaften Sprüche ſind in Europa ſchon lange bekannt. Ein Holländiſcher Miſſionair, A. Roger, überſetzte ſie ſchon 1651 als: die offene Thür zum verborgenen Heidenthum (Opene dewre tot het verborgen heidendoom), von wo ſie in's Franzöſiſche, dann durch Herder unter dem Titel: Gedanken eines Brachmanen ins Deutſche übergingen. P. v. Bohlen gab 1835 zu Hamburg eine Ueberſetzung aus dem Sanskrit: die Sprüche der Bhartriharis. Eine Auswahl derſelben in noch genauerer Nachbildung gab A. Hoefer in ſeinen: Indiſchen Gedichten, 1841. I, 141 ff.

Eine Centurie erotiſcher Sprüche von großer Sinnigkeit und elegant ſeelenvollem Ausdruck ſammelte Amaru in ſeinem Amaruſakatam (eine Auswahl derſelben Deutſch von Rückert im Muſenalmanach 1831, 127 — 143.

Nüchterne Ausbrüche asketiſcher Weltentſagung, wie der Schlägel der Thorheit: Mohamudgara von Sankara Acharya im achten Jahrh. v. Chr., wurden in der Zeit des Sectenkampfes immer häufiger. (Deutſch v. Bohlen: das alte Indien, II, 375 -- 77.)

---

### β) Erotik.

In abſtracten philoſophiſchen Ausdrücken kann man auch ſagen, daß ſich in dieſer Periode im Gegenſatz zum objectiven

Charakter der ersten ein subjectives Pathos, die Freiheit der Individualität, zu gestalten suchte. In der religiösen Lyrik mußte dasselbe freilich die von der Vedischen Hymnik einmal angeschlagenen Töne wiederholen, in der erotischen aber konnte es die eigenste Empfindung ausklingen lassen. Die Leidenschaft des Inders, die sonst überall in das Maaß der streng vorgeschriebenen Pflichten zurückgedrängt wurde, ließ hier ihre tropische Gluth ungezügelt, außer durch Anmuth und Schönheit, ausströmen. Die erotische Lyrik ließ ihre Flammen in den verschiedensten, kunstreichsten Metren spielen. Sie schmückte die Beschreibung ihrer Gefühle mit den herrlichsten Vergleichen aus der Natur, weshalb die schönsten dieser Gedichte auch zur didaktischen oder descriptiven Poesie gerechnet zu werden pflegen. In dieser Region der Liebespein und der Liebeswonne, in dem Helldunkel, dem Nachtgrauen und den Blitzen, wie in dem Himmelblau und sonnedurchhellten Aetherlicht derselben ist Kalidasa der größte Meister und darum der größte Indische Dichter. Es ist wunderbar, mit welcher Energie er alle Gewalten der Sinnlichkeit zu entfesseln und doch unter der Macht zarter ethischer, verschämt wollüstiger Haltung zu verklären weiß. Man muß sich hier mehr als anderswo die Eigenthümlichkeit Indiens vergegenwärtigen, wo Weiß die Farbe des Lichts, Roth die des Todes und Schwarz die der Liebe ist. Man muß sich vergegenwärtigen, daß ein junger Brahmane, Tschaura, der zum Tode verurtheilt wurde, weil er mit einer Königstochter heimlichen Umgang pflog, auf dem Wege zum Richtplatz hin mit nichts Anderm, als mit dem Preise seiner Geliebten beschäftigt war! Die ihm zugeschriebenen 50 Strophen sind noch erhalten (An die Geliebte, von Tschaurapantschâśika, Deutsch von Höfer a. a. O. I, 119 ff.)

---

### Kalidasa.

Kalidasa ist unbestritten nach dem eigenen Urtheil der Inder der Name ihres größten classischen Dichters und die ihm zugeschriebenen, uns bekannt gewordenen Gedichte rechtfertigen durch ihre lyrische Innigkeit, ihre malerische Schönheit und ethische

Zartheit dieſe Hochſtellung. Er iſt in allen Gattungen der Poeſie gleich groß geweſen, in der epiſchen durch Nalodaya und Rhaguvanſa, in der dramatiſchen durch die Sakuntala, in der lyriſchen durch ein Gedicht: Sringâratilaka, das Stirnmal der Liebe; durch Rituſanhâra, die Verſammlung der Jahreszeiten und durch Megadhûta, den Wolkenboten. Der Jahreszeiten werden im Indiſchen ſechs gezählt. Der Dichter hat alſo eine größere Mannigfaltigkeit, als bei uns, zu ſchildern. Das Gedicht iſt von dieſer Seite allerdings deſcriptiv, aber der eigentliche Nachdruck deſſelben liegt in der Darſtellung der Metamorphoſe der Liebe in den verſchiedenen Jahreszeiten (deutſch von Koſegarten und zuletzt von Höfer in den Indiſchen Gedichten I, 65 ff.) Ebenſo iſt in Megadhûta auch ein ſtarkes deſcriptives Element, allein der Grundton ein elegiſcher. Ein vom Kailaſa nach dem Süden Verbannter redet vom Berge Ramagiri aus die Wolken an, ſchildert ſeinen Schmerz, beſchreibt ihnen den Weg, den ſie gen Norden nehmen ſollen, ſeiner fernen Gattin ſeine Grüße zu bringen und begleitet die wandernden mit ſeinen Wünſchen. (Deutſch von Max. Müller, Königsberg 1847.) — Daß wir Kalidaſa hieherſtellen, könnte auffallen, wenn man die gewöhnliche Annahme, daß er im erſten Jahrh. v. Chr. gelebt habe, für richtig hält. Es iſt jedoch oben ſchon bemerkt, daß wir ihn erſt einige Jahrhnndert nach Chr. ſetzen können.

Eine dem Wolkenboten ähnliche Elegie iſt in einem Gedicht: von Ghatakarpara vorhanden, der nach Indiſchen Traditionen ein Zeitgenoſſe Kalidaſas war und dieſen durch eine Wette zu ſeinem Megadhûta veranlaßt haben ſoll. Es iſt auch ſehr ſchön und ſchildert eine junge Frau, die bei der eingetretenen Regenzeit mit Sehnſucht auf ihren abweſenden Gatten hofft. Sie klagt ihren Schmerz zuerſt ſich ſelbſt, dann einer Freundin, endlich der ganzen Natur und ſendet dem Geliebten zärtliche Grüße mit den Wolken zu. Von einer Spielerei mit Worten am Schluß hat das Gedicht den Namen: Ghatakarparam: der zerbrochene Waſſerkrug, erhalten, indem der Dichter, auf ſolche Weiſe ſeinen eigenen Namen einflechtend, gelobt, jedem, der ihn an künſtlichen Rhythmen und Reimen beſiege, Waſſer in einem zerbroche-

nen Kruge holen zu wollen. (Deutsch v. Bohlens Altes Indien II; 381 — 84).

### Das erotische Idyll, Sangita: Jayadeva's Gitagovinda.

Den Gipfel der erotischen Lyrik erreichte Jayadeva in seinem Gitagovinda. Dies ist ein Sangita d. h. eine aus Gesang, Musik und Tanz zusammengesetzte Pastorale. Zum erstenmal begegnen wir hier der bukolischen Poesie. Govinda ist der Name für Vishnu's Incarnation Krishna, während derselbe als Hirt unter den Hirtinnen lebte, von denen er die schöne Radha zu seiner Geliebten erkoren. Die Form des Gedichts ist halb dramatisch in Wechselgesängen sowohl zwischen den beiden Liebenden als zwischen ihnen und den übrigen Hirtinnen, namentlich Radha's Freundin. Alle Launen einer leidenschaftlichen Liebe, ihr Verlangen und Bangen, ihr Schmollen und Grollen, ihr Suchen und Fliehen, ihr Tändeln und Kosen sind mit einer orgiastischen Ueppigkeit beschrieben, die sich in dem wechselnden, überkünstlichen Metrum, in der wollüstigen Musik der Verse widerspiegelt und die lüsternste Sinnlichkeit mit pantheistisch erhabenen Entzückungen vermischt, wie sie nur in Indien möglich waren. (Deutsch zuerst von Majer, dann von Riemschneider, Rückert). Der Wollustkitzel in diesem Gedicht hat in Indien dieselbe Erscheinung hervorgerufen, der wir auch in andern Literaturen bei ähnlichen Anlässen begegnen. Die Inder haben in dieser erotischen Trunkenheit das Symbol einer tiefen theologischen Mystik finden wollen, um unter solcher Auffassung mit gutem Gewissen sich in die Abgründe der Sinnenlust verlieren zu können. Die Indische Theologie sagt: Gott umarmt die Natur — und alle Schlüpfrigkeiten werden ebensoviel Tiefsinnigkeiten.

---

### γ) Die romantische Epik der Mahakavyâni.

Aus der erotischen Lyrik ging eine Umwandlung der Epik hervor, indem man Epen in den künstlichsten Versmaaßen und mit besonderer Ausführung des erotisch sentimentalen Ele-

mentes dichtete. Sie wurden durch jene Tendenz recht eigentlich Kunstwerke in dem Sinn, den Triumph der Form durch Ueberwindung von Schwierigkeiten aller Art zu zeigen und die Inder selbst fassen die vornehmsten hiehergehörigen Producte unter dem Namen Mahakavyáni zusammen. Durch diese Tendenz aber, das lyrische Pathos in die Handlung eintreten zu lassen, wurde das Epos das, was wir heut zu Tage romantisch nennen. Die Indische Weltanschauung neigt ohnehin schon durch ihre Phantastik zum Romantischen. Das Schicksal Nal's und Damajanti's aus dem Mahábhárata so wie das Rama's und Sita's aus dem Ramáyana wurden die Lieblingsgegenstände, welche die Dichter in immer glänzenderen Farben darzustellen wetteiferten. — In beiden Geschichten tritt die Treue der Gattin als das höchste Ideal der Indischen Poesie am Entschiedensten hervor. Die bisher uns bekannt gewordenen hiehergehörigen Werke sind:

Bháravi's Epos: Kirátarjuniya, in 18 Gesängen und 1049 Strophen, worin der Krieg geschildert wird, den Ardschuna gegen Shiva in der Gestalt eines bergbewohnenden Kirata führt.

Mágha's: Sisupálabádha in 20 Gesängen, Kampf des Krishna und der Fürsten, die mit Sisupala gegen ihn sich verbunden hatten.

Kalidása's: Kumárasanbhava, die Geschichte der Geburt des Kumára; ferner: Nalodaya, die Geschichte von Nal und Damajanti in 4 Gesängen, die in den künstlichsten Metren wechseln; ferner: Raghuvansa in 19 Gesängen, die Geschichte von Rama's Geschlecht, namentlich von Rama's Vater Dasaratha.

Kaviraja's: Raghavapándaviya, eine in allen Metren mit dem spielerischen Uebermuth der Virtuosität wechselnde Bearbeitung der Geschichte der Raghaver d. h. des Geschlechts Rama's.

Bhatti's (Bhartrihari's): Bhattikavya in 22 Gesängen und 1520 Sloken, ebenfalls Rama's Geschichte, aber ausdrücklich zur Erläuterung der Grammatik und zur Darlegung kunstvoller Maaße und schwieriger Reime gedichtet. (Schütz: Fünf Gesänge des Bhattikavya 1837.)

Trivikramabhatta's: Damajantikatha, Damajanti's Geschichte.

Sriharſha's: Naiſhadiyacharita, abermals die Geſchichte von Nal und Damajanti, weil Nalas auch den Beinamen des Naiſhader's hat. Dies Epos führt auch den Titel: Nalachampú, weil es zwiſchen Vers und Proſa abwechſelt, und dieſe Schreibart Champú genannt wird. Die Geſchichte von Rama, von Nal und Damajanti, wurde alſo jede viermal bearbeitet.

Immer mehr verfielen die Dichter theils in Schwulſt und Tändelei, theils in ängſtliche Nachahmung berühmter Vorbilder. Geſchmacklos häuften ſie oft zuſammen, was früher, in ſparſamer Vertheilung, zur wahrhaften Zierde der Poeſie gehört hatte, und traten oft als vollkommene Plagiarier: Kavyachaura's auf, die ganze Stücke von Andern in ihre Machwerke hinübernahmen. (Proben aus den Mahakavyani in Jolowicz Polyglotte 151 — 66.)

---

### δ) Das Drama: Rúpaka.

Schon im alten Epos treffen wir häufig auf Wechſelreden. Das Kunſtepos bildete den Dialog noch weiter aus. Auch die Lyrik, namentlich in der bukoliſchen Form des Sangita, bediente ſich häufig der dialogiſchen Form. Pantomimiſche Tänze, von Chorgeſängen begleitet, wie wir ſie auch auf den Südſeeinſeln, in Anahuak und in China gefunden haben, gingen dem eigentlichen Drama voran. Von dem Worte Nata: Tänzer, empfing es daher auch den Namen Nataka, ſpäter aber von Rupa: Geſtalt, den allgemeinern Namen Rúpaka, weil es Gefühle in perſönlicher Charakteriſtik ausgeſtaltet. Der Tanz wird in den Nighymnen oft erwähnt, wann aber das eigentliche Drama ſich hervorgethan habe, wiſſen wir nicht. Der Natur der Sache nach konnte es erſt erſcheinen, nachdem nicht nur die Epik, ſondern auch die Lyrik als erotiſche und die Proſa ſich ausgebildet hatten, denn, wie es uns wenigſtens vorliegt, nimmt es ſeine Stoffe häufig aus dem Epos, iſt reich an Anſpielungen auf deſſen Helden und Thaten, ergießt das Pathos in den künſtlichſten lyriſchen Rhythmen, läßt aber das, was der Handlung zufällt, gewöhnlich in Proſa vortragen. Nach Indiſcher Weiſe, Alles ſogleich als ein Fertiges anzuſchauen und mythiſch zu perſonificiren, ſoll ein

Weiſer, Bhárata d. h. alſo Träger, Sänger, das Drama erfunden und vor den Göttern ſelber aufgeführt haben.

Das Indiſche Drama theilt mit dem Chineſiſchen die Mangelhaftigkeit der ſceniſchen Darſtellung. Das Coſtüm wurde immer beobachtet. Auch muß die Bühne ſelber: Rangha-Bhúmi, auch Nepathya genannt, mancherlei Maſchinerie zugelaſſen haben. Sitze, Throne, Wagen, auch mit lebenden Thieren beſpannt, Waffen, waren durchaus im Gebrauch. Die Schauſpieler waren von den Zuſchauern durch einen Vorhang getrennt und auf der Bühne war wiederum ein Vorhang, hinter welchem die Schauſpieler ſich ankleideten, von wo ſie hervortraten und von welchem aus die ſo oft gebrauchten Worte, die man hinter der Scene hört und die gewöhnlich recht entſcheidende Vorgänge beſchreiben, geſprochen wurden. Die männlichen Rollen wurden durch Männer, die weiblichen durch Frauen geſpielt. Schauſpielhäuſer gab es nicht, weil theatraliſche Aufführungen nur an beſtimmten feſtlichen oder andern beſondern Gelegenheiten, Krönungen, Jahrmärkten, der Geburt eines Sohnes u. ſ. w. ſtattfanden und in ſolchen Fällen die geräumigen Gebäude oder die Concertſäle in den Wohnungen der Reichen unſere Bühne erſetzten. So iſt es übrigens noch jetzt.

Das Indiſche Drama theilt mit dem Chineſiſchen auch den Mangel an innerer Selbſtentwicklung der Handlung. Wenn aber das Chineſiſche mehr epiſch nur eine dramatiſirte Begebenheit darſtellt, ſo liegt die Eigenthümlichkeit des Indiſchen in dem Uebergewicht des lyriſchen Elementes. Die unendliche Regſamkeit des Gefühls und der Phantaſie drängen den Inder dazu, die Handlung in Situationen aufzulöſen, in denen ſich die Perſonen durch Sprache und Geſang lyriſch ergießen können. Was im Chineſiſchen Drama die einzelne ſogenannte ſingende Perſon noch allein verſucht, das iſt im Indiſchen Drama der allgemeine Zuſtand. Alle Perſonen gehen von der Proſa in Verſe und vom Recitiren der Verſe in Geſang über, je nachdem die Schattirung des Pathos es erfordert. Das Chineſiſche Drama nannten wir das Drama der Macht der Verhältniſſe, das Indiſche können wir das pathologiſche Drama, das Drama der Leidenſchaft nennen. Die Indiſchen Dramaturgen geben ſelber

als Zweck des Drama's die Schilderung der Affecte, der Rasas an, deren sie acht Klassen aufstellen: Liebe, Haß, Bewunderung, Ekel, Zärtlichkeit, Wuth, Heroismus und Feigheit oder Schrecken. In dieser vorwaltenden lyrischen Stimmung liegt der Grund, weshalb die wirkliche Handlung auch noch, wie in China, durch viele äußere Mittel verständlich gemacht wird. Prologe, Briefe, verloren gehende Sachen, Gemälde, Erkennungen durch Malzeichen, Monologe, Behorchungen, bei Seite Sprechen, hinter der Scene Rufen, müssen den Verlauf der Begebenheit verdeutlichen helfen. An Geist übertrifft aber das Indische Drama das Chinesische bei Weitem. Die Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Phantasie, die Zartheit und Stärke des Gefühls, die Lebhaftigkeit und Munterkeit des Witzes, versetzen uns hier in eine ganz andere Welt, als sie der Verständigkeit und der Familienbeengtheit China's möglich war.

Das Drama gehörte nicht, wie die religiöse Lyrik und heroische Epik, zu den Sástrás, d. h. zu den kirchlich geheiligten Dichtungen, sondern, wie die erotische Lyrik, zur profanen. Das erklärt die außerordentliche Freiheit, mit welcher es die Indischen Zustände und selbst die religiösen auffaßt, indem es die Herrschsucht, Unwissenheit und Heuchelei der Geistlichen nicht selten der Satire preisgiebt; eine Polemik gegen die Hierarchie, welche die gnomische Poesie angefangen hatte. Dennoch mußte auch in ihm als der höchsten Form der Dichtkunst das Ideal aller Indischen Poesie, die Gattentreue, sich wieder zum Mittelpunct machen. Nicht nur die Liebe überhaupt wurde der vornehmste Gegenstand des Drama's, sondern innerhalb dieser sentimentalen Sphäre die Treue der Liebe, insbesondere des Weibes, denn der Mann konnte, wie in China, mehrere Frauen haben. Daher ist in der That Sakuntala dasjenige Schauspiel des Indischen Theaters, welches die absolute Vollendung desselben ausdrückt und es ist eine günstige Fügung, daß durch Jones dies in Europa zuerst bekannt geworden ist. Negativ hat die Theorie des Indischen Drama's die Hoheit dieses Ideals darin anerkannt, daß sie die Darstellung der ehebrecherischen Liebe ausschließt. Es ist verboten, die Parakíya: sie, die das Weib eines Andern ist, zum Gegenstand der theatralischen Intrigue zu machen. Wenn aber

in Sudraka's Michchrakati der Held Tscharudatta, ein verheiratheter Brahmane, eine Courtisane liebt, so verletzt dies nicht die Indischen Begriffe der Heiligkeit der Ehe. Tscharudatta heirathet diese liebenswürdige Hetäre und führt sie in sein Haus, wo seine Gattin sie als ihre Schwester umarmt.

## Indische Theorie des Drama's.

Das Theater hat bei den Indern einen unermeßlichen Umfang gewonnen und der subtile Verstand derselben hat die Regeln der Composition in einer weitläufigen Theorie zusammengefaßt, von welcher zur Charakteristik der Indischen Eigenthümlichkeit hier wenigstens einige Hauptpuncte angeführt werden sollen. Wir verdanken die Kenntniß derselben dem Engländer Wilson, dessen Werk: Select speeimens of the theatre of the Hindus; Calcutta, 1827. 3 T., von O. L. B. Wolf ins Deutsche übersetzt ist unter dem Titel: Theater der Hindu's, 2 Theile, Weimar 1828. Wilson ist für die Indische Bühne, was Bazin für die Chinesische.

Jedes Stück wird mit einem Vorspiel eröffnet, durch welches die Zuhörer Kenntniß vom Verfasser, seinem Werk, den Schauspielern und den vorausgesetzten Begebenheiten, die sie nothwendig wissen müssen, erhalten. Es besteht immer aus dem Schauspieldirector (Sútradhara d. i. Fadenhalter, Zimmermann, der die Bühne aufschlägt) und einem Mitgliede der Gesellschaft. Der erste Theil dieser Einleitung eröffnet sich mit einer kurzen Segensformel, welche den Schutz einer Gottheit zu Gunsten der Versammlung anruft. Dem Gebet folgt eine Nachricht vom Verfasser des Stücks, die immer in lobendem Ton, und dieser eine Art von captatio benevolentiae.

Nach dieser Eröffnung des Stücks wird es durch Eintheilung in Acte und Scenen fortgeführt. Der Act: Anka, soll durch den Abtritt aller Personen bezeichnet werden. Die Anzahl der Acte kann sich bis auf zehn und darüber belaufen. Der Scenenwechsel wurde durch den Einführer: Praveśáka, angezeigt. Die Lücken der Geschichte mußte der Dollmetscher: Vischkambha ausfüllen und nebenbei die Zuhörer durch Scherz und Possen

unterhalten. Den Schluß des Stücks machte wiederum eine Segnung oder ein Gebet für allgemeines Glück und Gedeihen, gesprochen von der Hauptperson.

Der Inhalt jedes Stücks, Vastu: Wesen, begreift 5 Elemente in sich: Vija, Vindu, Patáka, Prákári und Káryam. — 1) Vija: Samen, ist der Umstand, aus welchem die Begebenheit entspringt; 2) Vindu: Tropfen, ist die unabsichtliche Entwicklung eines Nebenumstandes, der für den Auslauf der Handlung bedeutungsvoll wird; 3) Patáka: Fahne, ist eine Episode, eine Verzierung; 4) Prákári, ein untergeordneter, vorübergehender episodischer Umstand, woran die Hauptpersonen keinen Antheil haben; 5) Káryam: Zweck, Ende, durch dessen Erfüllung Alles erfüllt wird. In der Entwicklung der Handlung zu diesem Ende hin wird unterschieden: 1) Mukham: die Exposition, die vorbereitenden Umstände; 2) Pratimukham: die Metabasis, der secundäre Umstand, welcher die Katastrophe hemmt oder fördert; 3) Gerbha: die Retardation als die verdeckte Verfolgung des Plans, die anscheinend Hindernisse häuft, im Grunde aber die Hauptabsicht befördert; 4) Vimersha: die Peripetie, der Umschlag ins Entgegengesetzte; 5) Upasanhriti oder Nirvahana: die schließliche Katastrophe.

Sringara: Liebe, ist der Hauptgegenstand des Drama's. Der Held: Nayaka, kann sein Lalita: leichtsinnig; Santa: tugendhaft; Dhirodatta: hochsinnig und doch maaßvoll; Udatta: glühend und ehrgeizig. Aehnlich die Heldin: Nayika. Sie ist Swakiya: Gattin; oder Parakiya: Gattin oder Tochter eines Andern; oder Samanya: ein unabhängiges Frauenzimmer. Die übrigen Personen bilden den Körper: Anga des Drama's. Von ihnen ist der Pilamerdha: der Vertraute des Helden und mitunter der Held der mit der Haupthandlung verwebten Nebenhandlung; Pratinayaka der Gegner und Widersacher des Helden. Eine eigenthümliche Function haben der Vita und der Viduschaka. Der Vita muß in den schönen Künsten wohl bewandert sein und erscheint als der Gefährte eines Mannes oder Frauenzimmers. In letzterm Fall ist dasselbe eine Courtisane. Gewöhnlich wird er im vertrauten und angenehmen, jedoch abhängigen Verhältniß zu seinem Gefährten dargestellt, nie aber

verächtlich gemacht. Der Viduschaka, eine Mischung von Schlauheit und Einfalt, voll Neigung zum Wohlleben und voll Liebe zur Bequemlichkeit, spielt den Possenreißer, immer lebhaft, zuweilen witzig, obgleich sein Scherz keinen sehr hohen Flug nimmt. Er ist der demüthige Gefährte, nicht der Diener eines Fürsten oder vornehmen Mannes und merkwürdiger Weise immer ein Brahmane. Schon sein Aussehen, sein Alter und sein Anzug sollen ihn lächerlich erscheinen lassen. — Die Nayika hat ebenfalls immer ihre Vertraute und der dazu passendste Charakter ist die Milchschwester. Wo Königinnen die Helden sind, wird die Rolle einer Favoritin mitgetheilt. Weibliche Fromme nehmen darin eine große Breite ein und sind gewöhnlich aus der Buddhasecte. — Die untergeordneten Charaktere beider Geschlechter werden aus jeder Classe der Gesellschaft genommen und selbst die Tschandala's finden darin eine Stelle.

Der gewöhnliche und der heitere Unterhaltungsstyl ist Prosa; Betrachtungen aber oder Beschreibungen voller Schwung sind in Versen abgefaßt. Jede Art von Sanskritmetrum wird bei ihnen in Anwendung gebracht, vom Anuschtabh bis zum Dandaka d. h. von Versen in 4 achtsylbigen Zeilen bis zu solchen, die eine beliebige Sylbenzahl von 27 bis 199 enthalten. Der Held und die Hauptpersonen sprechen Sanskrit, die Frauen aber und untergeordneten Personen Prakrit. Dies ist nicht im grammatischen Bau, sondern als ein weicherer Dialekt unterschieden, der wieder viele Modificationen hat. Die Heldin und die weiblichen Hauptpersonen sprechen Sauraseni; Begleiter königlicher Personen Magadhi; Diener und Kaufleute halbmagadhisch, Arddha; der Viduschaka Prachi, den östlichen Dialekt; Schelme Avantika, den Dialekt von Ougein; Intriguanten den Dialekt von Dekhin. Kuhhirten, Ausgestoßene und Jäger bedienen sich ihrer respectiven Sprachformen; selbst die Bösen haben ihren eigenen Jargon und die Dämonen: Pisácha's, reden auf der Bühne einen eigenen Prakritdialekt, Paisáchi genannt. Diese Sprachvermannigfaltigung unterstützt die Individualisirung und ist in so ausgedehnter Weise nur dem Indischen Theater eigenthümlich.

Die dramatischen Gattungen zerfallen in zwei Classen, in die Rúpaka's und in die Uparúpakas. Die erstern unter-

ſcheiden ſich wieder in 10, die letztern ſogar in 18 Arten. Mehre dieſer Unterſchiede ſind rein äußerlich, namentlich in Anſehung der Anzahl der Acte, andere jedoch ſind ſo charakteriſtiſch, daß ſie uns einen tiefen Blick in die Organiſation des Indiſchen Drama's werfen laſſen und daher wohl eine kurze Erwähnung verdienen. Es läßt ſich nicht verkennen, daß in ihnen die Tragik und Komik ſchon viel entſchiedener, als im Chineſiſchen elementaren Drama, auseinandertreten. Daß aber die Tragik nicht zur völligen Reinheit durchdringen konnte, liegt in den Principien der Indiſchen Weltanſchauung. Was wir als Schickſal im Indiſchen Epos und Drama finden, iſt gewöhnlich der Fluch, den Jemand in der Heftigkeit des Affects ausſpricht. Ein ſolcher Fluch geht nach Indiſcher Vorſtellung unaufhaltſam in Erfüllung und kann durch Nichts wieder aufgehoben werden. Dem Fluchenden kann hinterher es ſogar leid thun; er kann den Wunſch haben, ſeinen Fluch zurückzunehmen, allein umſonſt. Alle Götter vermögen nichts gegen ein ſolches Effatum. Um daher die unerbittliche Schranke zu modificiren, bleibt nichts übrig, als noch andere Verhängniſſe in der Form von Bedingungen hinzuzufügen. Der Held ſteht folglich einem ſolchen Schickſal nicht als derjenigen Macht gegenüber, die als eine allgemeine den Inhalt der ſittlichen Nothwendigkeit zu repräſentiren vermöchte, ſondern in der That der Caprice des Zufalls. Selbſt in der Sakuntala iſt das Schickſal am Ende doch der Fluch eines Büßers, der ſich höchſt anſpruchsvoll darüber empört, daß das liebezerſtreute Mädchen ihm, dem gänzlich Unbekannten, nicht ſofort beim erſten Begegnen alle prätendirte Ehrfurcht bezeugt. Das Gefühl der ethiſchen Unzulänglichkeit mag es geweſen ſein, welches die Indiſche Theorie dazu beſtimmte, ein Drama mit einem unglücklichen Ausgang ganz zu verbieten und daher auch den Tod von der Bühne zu verbannen. In China ſind die poſitiven Geſetze das Schickſal und das Chineſiſche Drama nimmt daher keinen Anſtand, ſowohl die Begehung von Mord als auch die Todesſtrafe auf dem Theater darzuſtellen. In Indien aber wird das Schickſal zu einem phantaſtiſchen Zauber, der für die unmittelbare Anſchauung durch eine glückliche Löſung erträglich wird, bei einem gräßlichen Ausgang aber das

ſittliche Gefühl zu tief verletzen würde. Vorſtellen läßt ſich dergleichen eher, als ſehen und hören. Ein weiteres Hinderniß für die reine Durchbildung der Tragik liegt aber auch in dem ſchon erwähnten Umſtande, daß der Mann mehrere Frauen haben und der Kſchattriya ſich mit einer Schönen nach der Gandharvenehe d. h. ohne alle Ceremonie ſofort vermählen kann. Hiedurch wird der Liebe die Energie der gegenſeitigen Einzigkeit geraubt. Nur vom Weibe, nur von der Gattin wird die Treue ſchlechthin gefordert, nicht vom Manne. Die Gandharvenehe aber iſt die Ehe des Naturzuſtandes, höchſt bequem für die plötzlich Entflammten, allein die Ehe als Grund der Familie gefährdend. Der Kampf der Liebenden kann daher niemals in die letzte Tiefe hinabdringen. Tſcharudatta empfindet in Mrichchakati an ſeiner Ehe gar kein Hinderniß, ſeiner Leidenſchaft für Vanſantaſena, eine Hetäre, zu huldigen und der König Dushantas hat Sakuntala kaum erblickt, als er auch ſofort mit ihr das bräutliche Lager beſteigt. Wie alſo die Tragik zwar ſchon höher ſteht, als die Chineſiſche, weil ſie wenigſtens nicht vom Criminalcodex, vielmehr von wunderbaren Fügungen abhängig iſt, wie ſie aber doch noch auf einer untergeordneten Stufe der Nothwendigkeit ſtehen bleibt, ſo erhebt ſich auch die Indiſche Komik zwar ſchon weit über die Intrigue und den Spaß der Chineſiſchen, kann jedoch auch noch nicht zum ächten Humor ſich geſtalten, weil ihr noch die Kraft eines wirklich freien Selbſtbewußtſeins mangelt. Der Inder kommt im Komiſchen zum Scherz, d. h. zum phantaſtiſch-neckenden Spiel mit Vorſtellungen und zur Satire, die er vorzüglich gegen Fürſten und Miniſter, gegen Prieſter und Mönche ſchleudert, allein er kommt noch nicht dazu, über ſich ſelbſt zu lachen.

Das Rupaka kann nun ſein:

1) Das Nâtaka, das wahrhafte, das im Indiſchen Sinn ideale Schauſpiel, deſſen Gegenſtand immer bedeutend und berühmt ſein muß und nur erhabene oder würdige Perſonen darſtellen darf, Götter, Halbgötter, Fürſten. Nur Eine Leidenſchaft und damit auch nur Eine Handlung darf ſtattfinden, Liebe und Heroismus. Die an ſich einfache Handlung muß die einzelnen Begebenheiten erzeugen, ſo daß nichts Fremdes von Außen als Epiſode oder Unterbrechung herangezogen wird. Das Stück

darf nicht weniger als 5 aber auch nicht mehr als 10 Acte haben und die Diction ſoll hervorſtechend und abgerundet ſein. Hieher gehört Sakuntala, Mudra Rakſchaſa u. ſ. w.

2) Das Prakarana, dem Nátaka ähnlich, jedoch ohne einen ſo hohen Rang zu behaupten. Es iſt das bürgerliche Schauſpiel, wie wir es nennen würden. Die Fabel muß eine bloße Fiction aus dem wirklichen Leben, indeſſen aus einer achtungswerthen Claſſe der Geſellſchaft ſein. Der paſſendſte Gegenſtand dazu iſt die Liebe. Der Held muß den Rang eines Miniſters, Brahmanen oder angeſehenen Kaufmanns inne haben; die Heldin kann ein Mädchen von guter Familie oder eine Veſya: Courtiſane ſein. In jenem Fall heißt das Stück Suddha: rein, in dieſem Sankira oder vermiſcht. Ein Beiſpiel für den erſten iſt Málati und Mádhava, für den zweiten Mrichchakati.

3) Das Samavakára ſtellt einen Mythus in 3 Acten dar, von denen der erſte 9, der zweite 3½ und der dritte 1½ Stunde einnehmen muß. Einen einzelnen Helden gibt es darin nicht, ſondern es treten zehn bis zwölf Helden darin auf und obwohl die Liebe berührt werden darf, ſo ſoll doch der Heroismus die vorherrſchende Leidenſchaft ſein. Ironiſches Lob und offenbare Herausforderung, Kämpfe, das Erſtürmen von Städten u. ſ. w. können dargeſtellt, Pferde, Elephanten und Streitwagen auf die Bühne gebracht werden, die deshalb in freier Luft errichtet werden muß. Es iſt das Spectakelſtück, deſſen glänzendſter Theil die Proceſſionen ſind. Ein Beiſpiel iſt Samudra Mathanam aus der ältern Zeit. 1820 wurde der Einzug Rama's und Sita's in Benares aufgeführt und gewährte einen reichen und maleriſchen Anblick.

4) Das Dima iſt dem Samavakára ähnlich, beſchränkt ſich aber auf Darſtellung ſchrecklicher Begebenheiten, Beſchwörungen, Belagerungen, Schlachten, in 4 Acten, wie in dem Drama Tripuradhara, welches die Vernichtung des Dämon Trigura durch Shiva darſtellt und worin 3 Städte verbrannt werden.

5) Das Ihámriga, ein Intriguenſtück in 4 Acten. Der Held iſt ein Gott oder hervorragender Sterblicher und die Heldin eine Göttin. Der Held darf unglücklich, aber nicht durch den Tod endigen. Als Beiſpiel gilt Kuſumuſekhara Viyaya.

6) Das Bhana,

7) Das Byáyoga,

8) Das Anka und

9) Das Vithi sind einactige Stücke; das erstere ein Monolog, der jedoch durch Beziehung auf einen fingirten Zwischenredner dialogisirt werden kann; das zweite eine kriegerische, Liebe und Komik ausschließende Handlung; das dritte ein einleitendes oder supplirendes Drama; das vierte eine Liebesgeschichte in einem komischen Dialoge voll Zweideutigkeiten, Scherzen, Wortspielen, Wortverdrehungen, Repliken, Ironie und Fopperei.

10) Das Prahasana, die possenhafte Satire, deren Begebenheit erdichtet sein muß und deren Held ein Büßer, Brahmane, ein König oder ein Schuft sein kann. Das übrige Personal setzt sich aus Hofleuten, Dienern, Bettlern, Spitzbuben und Huren zusammen und die untergeordneten Personen müssen niederes Prakrit oder einen Localdialekt reden. Hasyarnava (der See des Lachens), Kautuku Servasva, Dhurtta Nartaka sind Beispiele dieser Gattung; Wilson hat Auszüge aus ihnen gemacht. Nehmen wir die uns bekannte allegorische Satire: Prabodhachandródaya hinzu, so können wir uns wohl eine Vorstellung dieser Farçen machen, die in ihrer Schärfe, Laune und Freimüthigkeit nicht selten auf dem Wege zur wahrhaften Komödie sind.

Die Uparúpaka's sind fast sämmtlich dem niedern Lustspiel gehörig und enthalten zwar 18 Spielarten, deren Differenzen jedoch sich auf mehr äußerliche Modificationen beschränken, die vorzüglich darauf gerichtet sind, sich der Masse oder einzelnen niedrigen Ständen anzupassen. Gesang, Tanz: Nritta, Pantomime: Nritya, geben dem Natyasáraka, dem Uttathya, dem Kayya, dem Hallísa eine opernhafte Tendenz. — Das zweiactige Prasthana, ebenfalls mit Musik, Gesang und Tanz verbunden, ist eigentlich ein Natyasáraka, worin Liebe und Heiterkeit walten, aber Held und Heldin sind Sclaven und die Uebrigen Ausgestoßene. Es ist das Drama für die Verworfenen. — Das vieractige Silpaka spielt an einem Orte, wo Leichname verbrannt werden (ein Ort, der aber auch gern seiner Schauernisse halber in andern Dramen benutzt wird, z. B. in Málati

und Mádhava). Der Held ist ein Brahmane und sein Vertrauter ein Ausgestoßener. Zauberei und Wunder machen die Haupthandlung aus. — Ein ganz eigenthümlich Indisches Drama ist das Sanlapaka, das bis zu 4 Acten haben kann und dessen Held ein Sramana, ein Ketzer ist. Controverse, Betrug, Gewaltthat und Krieg machen seinen Inhalt aus. — Daß ein Uparupaka in der poetischen Qualität den Rupaka's nicht nachzustehen braucht, sehen wir daraus, daß Kalidasa's Vikramorvasi in die Uparúpaka fällt. Es gehört zu einer Art, die man Trotaka nennt.

## Indische Dramatiker.

Die hier gegebene Uebersicht reicht hin, sich von der außerordentlichen Fruchtbarkeit und Elasticität des Indischen Drama's einen vortheilhaften Begriff zu machen. Wir sehen alle Gattungen vertreten, vom idealen Drama an durch das bürgerliche Schauspiel, das Spectakelstück, die Intrigue und Farçe, durch die komödische Satire, das Lustspiel, das Singspiel, die Pantomime, bis zu Dramen hin, welche die individuellsten Absonderlichkeiten Indischen Lebens, Pariahs, Zauberei und Ketzerei, zu ihrem Gegenstand haben. Eine Geschichte aber dieses an Geist und Phantasie so reichen Drama's ist noch nicht möglich, weil die positiven chronologischen Bestimmungen, die wir besitzen, zweifelhaft sind und erst durch historische und philologische Kritik allmählig eine größere Sicherheit gewonnen werden kann. Einen Hauptanhalt für die Zeitbestimmung liefert uns auch hier der Buddhismus. Da derselbe erst im siebenten und achten Jahrh. n. Chr. aus Vorderindien verdrängt ward, so können wir annehmen, daß Stücke, in denen derselbe noch unbefangen dargestellt wird, noch in die ersten Jahrhunderte vor oder nach Chr. fallen, wie dies in Kalidásas und Bhavabhuti's Dramen der Fall ist. Nach dem Siege der Brahmanischen Orthodoxie in Vorderindien trat aber aus seinem Schooße die Entzweiung der Secten um so nachdrücklicher hervor, bis auch über diese die Vedanta den Sieg davon trug und, bald als Vishnuismus, bald als Shivaismus, die Vedische Offenbarung als mit der denkenden Vernunft in Einklang darstellte.





Die Indiſchen Dramatiker hatten an dem Epos eine unerſchöpfliche Fundgrube. Man fühlt ihnen ſogleich an, wie ſie von den großen Anſchauungen deſſelben getragen werden und wie ihnen dieſe Vorausſetzung einen Schwung gibt, welcher dem Chineſiſchen Theater unmöglich war. Nach Indiſcher Manier, die Geſchichte in Mythe zurück zu verwandeln, ſoll das Drama ſogleich vollendet von Bhárata geſchaffen ſein. Er ſoll vor den Göttern in Indra's Himmel das erſte Drama: die Gattenwahl der Lakſchmi, aufgeführt haben, an welcher Sage nun wohl nichts, als das Charakteriſtiſche des Gegenſtandes, merkwürdig iſt.

Kalidáſa erſcheint ſogleich als der claſſiſche Dramatiker. Die Beſchaffenheit der Volksidiome in ſeinen Dramen, die Erwähnung Griechiſcher Sclavinnen im Gefolge der Könige, das Verhältniß endlich zu Bhavabhuti's trefflichen Stücken, die mit Sicherheit erſt in das achte Jahrh. n. Chr. gehören, laſſen ihn erſt einige Jahrhunderte nach Chr. ſetzen. Wir haben von ihm bekanntlich drei Dramen. Sakuntala, die wir auch wohl als den Erkennungsring bezeichnen, iſt ein Rátaka, worin das Sanskrit ſeine höchſte Vollendung erreicht hat. — Vikramorvaſi, das wir auch als: der Held und die Nymphe citiren, ein Trotaka, iſt in der Structur die vollkommenſte Analogie zur Sakuntala, denn der Gang der Handlung und die Mittel zur Löſung der Verwicklung ſind der Sache nach dieſelben. Seine Sprache iſt aber noch geiſtvoller und in einer bewundernswürdigen muſikaliſchen Steigerung begriffen. Die im weichen Prakrit gehaltenen Geſänge, mit denen der liebekranke Pururavas die ganze Natur um ſich anſpricht, Urvaſi zu ſuchen, bis er ſie in einer Weinrebe wiederfindet, die ſich in ſeiner Umarmung zum warmen Pulsſchlag des Lebens zurückverwandelt, müſſen zu dem Zarteſten und Schönſten gerechnet werden, was die Poeſie jemals hervorgebracht hat. — Malavikagnimitra, welches die ſehr verwickelte Familiengeſchichte des Königs Agnimitra zu Vidiſa im zweiten Jahrh. v. Chr. behandelt, ſteht dieſen beiden Dramen ſo ſehr nach, daß Manche es gar nicht dem Kalidáſa zuſchreiben mögen. Es iſt noch unüberſetzt; die Sakuntala 1833 und Vikramorvaſi 1839 deutſch von Hirzel.

Sudraka wird als König Ujayini genannt, ohne daß wir bis jetzt seine Zeit genauer anzugeben vermöchten. Er ist Verfasser der Mrichchakati d. i. des Kinderwägelchens, von Mrid: Lehm und Kata: Wagen. Dieser Name ist ganz zufällig, weil der Sohn des armgewordenen Brahmanen Tscharudatta nur einen kleinen Wagen von Lehm hat und gern, wie der Sohn des nachbarlichen Gutsbesitzers, einen goldenen hätte. Keines der uns bekannten Dramen enthält so treue und mannigfaltige Genrebilder Indischer Sitten. Das Treiben auf den Straßen, das Innere der Häuser, die Pracht der Paläste, die Schönheit der Gärten, der feierliche Pomp eines Gerichtshofs, der Brand eines Scheiterhaufens, in welchem Tscharudatta's Gattin sich stürzen will, die Schrecken der Richtstätte, welcher Tscharudatta unter Trommelschlag zugeführt wird, bieten uns ein reiches Gemälde dar. Eine Courtisane: Vasantasena, voll von edler, tiefempfundener Leidenschaft für Tscharudatta, macht den interessanten Mittelpunct desselben aus. Der Gegner des Brahmanen, der Prinz Sansthanaka, ein recht blasirter, nichtswürdiger Wüstling, kokettirt mit beständigen aber falschen Citaten aus den alten Epen, und ist eine psychologisch wahre Schilderung brutaler Bosheit, gegen welche die Humanität der Tschandala's, die den Brahmanen zum Richtplatz führen und ihn unterwegs auf die zarteste und würdigste Weise trösten, sehr pikant contrastirt. (Uebersetzt im Theater der Hindus I.)

Bhavabhuti oder Srikantha, ein Südindischer Brahmane, lebte im achten Jahrh. n. Chr. und zeichnete sich vorzüglich durch Darstellung großartiger Naturscenen aus. Wir besitzen von ihm drei Dramen. Málati und Mádhava oder die heimliche Heirath, in 10 Acten, enthält eine recht sentimentale Liebesgeschichte, wie der Sohn eines Ministers, Mádhava, der zu Ujayini studirt, bei dem Frühlingsfeste im Hain des Kama sich in Málati, die Tochter eines Ministers, verliebt, sich mit ihr heimlich unter dem Schutz einer Buddhapriesterin vermählt, von ihr getrennt und mit ihr wieder nach einem wahnsinnig leidenschaftlichen Umirren in romantischer Bergwildniß, wunderbar vereinigt wird. In diesem Drama, das im Theater der Hindus, Th. II, übersetzt ist, kommt auch der Tempel der Durga und eine





von Dämonen umschwärmte Leichenbrandstätte vor, auf welcher Mádhava, bei aller Zartheit erotischer Gefühlsüberschwänglichkeit, doch nicht ansteht, rohes, frisches Menschenfleisch, das er gekauft hat, zu opfern! Aecht Indisch! Die beiden andern Dramen Bhavabhuti's, die an edler Kraft der Sprache nicht nachstehen, sind aus Rama's Geschichte entnommen. Es ist Mahavira Cheritra in 7 Acten und Uttara Rama Cheritra in 7 Acten. Letzteres schließt mit einer Bühne auf der Bühne, indem Lakshmana, Rama's Bruder, ein Theater errichtet, auf welchem er ein Stück Valmiki's, des Dichters des Ramayana: Sita's Leiden, darstellt, bei dessen Anschauen Rama ohnmächtig und erst von der wirklichen Sita in's Leben zurückgebracht wird. (Im Auszug im Theater der Hindu's, Th. II.)

Bhatta Narâyana, ein Brahmane aus der Familie Sandilya, im achten oder neunten Jahrh. hinterließ ein Drama in 6 Acten: Veni Samhara, das Binden der Haarflechten. Der Stoff ist aus dem Mahábhárata genommen und der Titel bezieht sich darauf, daß die Pantschalerin Draupadi von dem Kuru Duchsasana bei den Haaren in den Saal der Könige geschleift wurde, so wie darauf, daß Bhima, als sie den Scheiterhaufen besteigen will, sie ebenfalls an den Haaren festhält.

Sri Herscha Deva, ein König von Kaschmir, im eilften Jahrh. hat ein Lustspiel in 4 Acten: Retnávali oder das Halsband hinterlassen, das als ein vorzügliches durch Eleganz der Sprache ausgezeichnetes Conversationsstück gelten kann. Ein Fürst verliebt sich in ein Kammermädchen seiner Frau und erhebt sie schließlich nach vielen Eifersuchtscenen zu ihrer Mitgemahlin.

Raja Sekhara, der Minister eines Fürsten von Udayapur oder Dhondar, am Ende des eilften oder Anfang des zwölften Jahrh., nahm einen ehrenvollen Platz in der Literatur seiner Zeit ein. Er verfaßte ein Familiengemälde, ein Lustspiel in 4 Acten: Vidha Salabhanjika oder die Bildsäule; ferner ein Nátaka in zwei Acten: Bhála Bhárata oder Prachan da Pandava: die beleidigten Pandu's, worin er die Beleidigung Draupadi's durch Duchsasana und die Rache Bischmasena's an demselben für diese Schmach darstellte; auch ein Bála

Rámáyana soll er geschrieben haben; als ein Musterstück im Sáhityaprakrit wird von ihm angeführt: Karpura Manjari.

Visakadhattas aus dem zehnten oder eilften Jahrh. soll der Verfasser sein von Mudra Rakschasa oder das Siegel des Ministers. Es ist ein politisches Drama, worin eine Reihe machiavellistischer Stratageme nicht ohne Geschick und mit Würde entwickelt wird. Der Inhalt betrifft die Versöhnung Rakschasa's, des Ministers des Vanda, des letzten Königs von Palibothra, mit dem Brahmanen Chanakya und dem Fürsten Chandragupta, auf deren Betrieb Vanda ermordet wurde. Durch die Intrigue Chanakya's wird er dem Fürsten, zu dem er sich geflüchtet hatte, verdächtigt und von diesem entlassen. In seiner Hülflosigkeit erfährt er die Gefahr eines theuern Freundes, den Chanakya im Begriff ist, hinrichten zu lassen. Um denselben zu befreien, überliefert er sich seinen Feinden, aber gegen seine Erwartung bieten sie ihm den Rang und die Gewalt eines Premierministers an und Alle versöhnen sich. Nicht allein an den Asiatischen Höfen werden Schändlichkeiten, zu politischen Zwecken begangen, verziehen und können neben großen Tugenden und persönlicher Liebenswürdigkeit bestehen. Diese Maximen in einfacher Verwicklung und so dargestellt zu haben, daß die Handelnden allem Privatinteresse ferne bleiben, ist das Verdienst des Dichters.

Krishna Misra im eilften und zwölften Jahrh. hat eine jener allegorischen Satiren verfaßt, die einen Ansatz zur großen Komödie verrathen: Prábodha Chandródaya: der Mondesaufgang der Erkenntniß. Der Inhalt ist die Versöhnung der Wissenschaft mit dem geoffenbarten Glauben. Alle Momente des Kampfes dieser Mächte des Geistes treten personificirt auf. Der Irrthum, aus Selbstsucht entspringend, läßt die Wahrheit der Religion verkennen. Er verbindet sich mit allen Lastern, mit der Wollust, Ketzerei, Scheinheiligkeit u. s. w. Dieser Gruppe steht nun die von ihr bedrängte Religion gegenüber, welcher das Mitleid und die Ruhe tröstend sich beigesellen. Allein die Passivität des einsamen Denkens genügt nicht, sondern Irrthum und Selbstsucht müssen auch durch die That überwunden werden. Diesen Kampf führt die Intelligenz mit dem Verstande und der Aufklärung durch. Die Selbst-





ſucht vermag nur ſolche zu beſiegen, die im Grunde ſchon beſiegt ſind, weil ſie der Sinnlichkeit fröhnen und einer weiblichen Umarmung nicht Widerſtand leiſten können. In kecken Scenen, mit ſcharfen Worten, werden die Buddhiſten und Dſchaina's, die Hauptgegner der Vedanta, perſiflirt. Die Offenbarung dagegen erkennt ſich mit dem Verſtande, welcher den aufrühreriſchen Egoismus glücklich überwindet, in Uebereinſtimmung und der Urgeiſt ſelber erkennt in beiden, im Supernaturalismus wie im Rationalismus, ſich als ſich ſelbſt an, ein Schluß, der ebenſo tief als ſchön iſt. (Zum erſten Mal aus dem Sanskrit in's Deutſche überſetzt von Goldſtücker, mit einem Vorwort eingeführt von K. Roſenkranz, Königsb. 1842. — Metriſch 1846 von Hirzel.)

Murari misra aus dem dreizehnten oder vierzehnten Jahrh. hat die Geſchichte des Rama in einem ſiebenactigen Drama: Anergha Raghava behandelt, ein Werk, das in den Schulen der Pandits außerordentlich berühmt, der Gegenſtand verſchiedener Commentare und eine Lieblingsquelle zu Beiſpielen des dramatiſchen Styls für die Rhetoriker wurde. Murari's Sprache iſt von gutem Geſchmack ſo weit entfernt, als ſeine Gedanken von wahrhafter Tiefe und Sinnigkeit, aber ſie hat Verdienſt. Als Beiſpiel eines gut ausgearbeiteten Styls iſt ſie unübertrefflich. Die ſchwierige und harmoniſche Zuſammenſtellung der Worte verräth viel Mühe und eine wunderbare Gewalt über die Sanskritſprache. Eine Folge davon iſt der Mangel an Deutlichkeit, der eben zum Studium zwingt.

Seit dieſer Zeit hat ſich das Indiſche Drama bis auf unſere Tage in immer neuen Stücken erhalten und Wilſon a. a. O. hat uns Auszüge aus Schauſpielen, Heldenſtücken, Luſtſpielen und Poſſen gegeben, die den beiden vorigen Jahrhunderten angehören. Sie ſind im Werth höchſt ungleich, im Allgemeinen aber nur Reproductionen des ältern Theaters, ſo daß ſich die benutzten Vorbilder oft ganz beſtimmt nachweiſen laſſen.

## Indiſche Dramaturgen.

Mit dem ſeit dem eilften Jahrh. beginnenden Verfall des Drama's erzeugte ſich eine dramaturgiſche Literatur von großem

Umfang, welche uns einen neuen Beweis für die außerordentliche Theilnahme gibt, deren ſich das Theater bei den Indern erfreute. Einzelne Dramen wurden commentirt. Einzelne Seiten der dramatiſchen Production z. B. die Darſtellung der Affecte: Raſa's, wurden monographiſch entwickelt. Die Theorie des Drama's wurde ſowohl in Werken der allgemeinen Rhetorik und Poetik, als auch in beſondern Unterſuchungen abgehandelt. Von Bhárata ſelber, der als der älteſte dramatiſche Dichter gilt, gibt es Sutra's, in denen die Grundſätze der Dramatik feſtgeſtellt ſind. Beiſpielſammlungen aus den beſten Dramen wurden angelegt, dieſe Regeln zu erläutern.

Ausſchließlich der dramatiſchen Kritik gewidmet und eine Beſchreibung der 10 Rupaka's mit Text und Beiſpielſammlung enthaltend iſt die Dramaturgie des Dhananjaya: Daſarupaka, die zehn Rupaka; daß ſie wohl nicht früher, als im zwölften Jahrh. geſchrieben worden, läßt ſich daraus ſchließen, daß in ihr eine Menge Stellen aus dem Luſtſpiel Retnávali angeführt werden. — Das Saraſvati Kanthábharana von Bojathája in derſelben Zeit ungefähr behandelt in 5 Büchern die Rhetorik und Poetik überhaupt und im fünften Buch die dramatiſche Poeſie nach ihren Einzelheiten. Es citirt Stellen aus Retnávali, aus Mudra Rakſchaſa, aus Veni Samhara. — Das Kávya Prakaſa von Mammatta Bhatta aus Kaſchmir, eine allgemeine Rhetorik und Poetik in 10 Büchern, beſpricht auch die dramatiſche Gattung, ohne bei den vielen Auszügen, welche es beiſpielsweiſe gibt, die Verfaſſer und Titel der Stücke zu nennen. — Ebenfalls eine allgemeine Poetik in 10 Büchern, von denen das ſechſte die dramatiſche Technik behandelt, iſt das ſehr berühmte Sáhitya Derpana von dem Arzte Viſvanath Karſiraja, einem Bengaliſchen Pandit. — Das Sangita Retnakara von Sarngi Deva, der ſchon Boja unter den Vorgängern ſeiner Wiſſenſchaft nennt, behandelt den Geſang, den Tanz und die Geſticulation. — Aehnliche Werke, wie die genannten, haben ſich ins Unendliche hin vermehrt.

## 3) Die mundartliche Volkspoesie.

Die Vedische Poesie als hymnische, als heroisch-epische und als Legende, war das breite Fundament der Indischen Dichtung. In der Didaktik, Erotik, romantischen Epik und Dramatik erreichte dieselbe die Vollendung ihrer kunstmäßigen Ausbildung. Das Drama wurde die Form, welche alle Zustände des Indischen Lebens auf das Beweglichste und Treueste abspiegelte und doch immer wieder auf die Grundanschauungen des Mahábhárata und Rámáyana zurückging. Die theatralische Dichtung wurde die populärste, die allen Richtungen, allen Ständen, allen Secten, jedem Geschmack sich anschmiegte. Aber sie enthielt auch den Auflösungsproceß der classischen Poesie in sich. Sie gab der Wirklichkeit ihr Recht, indem sie neben dem Sanskrit auch das Prakrit und zwar in allen seinen Modificationen aufnahm. Die Poesie wurde seit dem vierzehnten Jahrhundert Volkspoesie der verschiedenen Idiome des großen Indiens. Das Bengalische, das Tamulische u. s. w. entwickelte sich zu selbstständigen Literaturen und die Poesie ahmte in ihnen nicht nur den Vorbildern der Sanskritpoesie nach, sondern dichtete auch treffliche Lieder, die wir als wahrhafte Volkslieder anerkennen müssen.

Die Gattung der Poesie, welche der positive Ausdruck der Auflösung wurde, war die erzählende Unterhaltungsliteratur, die neben dem Theater hinlief und ihm häufig den Stoff für seine Compositionen darbot, ähnlich, wie uns dies Verhältniß schon in China begegnet ist. Man kann wohl sagen, daß auch in Indien diese Erzählungen dasselbe sind, was die Novelle und der Roman in China, allein sie unterscheiden sich vom Roman durch ihr mährchenhaftes Element. Die phantastische Verknüpfung der Mythologie mit novellistischen und romanhaften Stoffen brachte eine ganz eigenthümliche Gattung hervor, für welche der Name Katha, der an sich auch nur, wie Akjana, Erzählung bedeutet, vorzüglich in Gebrauch kam.

Schon im alten Epos ist eine starke Neigung vorhanden, Geschichten zur tröstenden oder belehrenden Unterhaltung zu erzählen. In dem Panchatantram wurden die einzelnen Ge-

ſchichten ſchon die Hauptſache und die ſie zuſammenhaltende Erzählung nur eine mechaniſche Einheit, eine Form, die von da ab für die Sammlungen einzelner Geſchichten ſtereotyp wurde. Die Indiſche Literatur brachte viele ſolcher Sammlungen hervor. Einige der bekannteſten ſind folgende:

Sinhâſana dvâtrinſati, die Erzählungen der 32 verzauberten Statuen, die den Thron des Königs Boja umgaben. Sie ſind in verſchiedenen neueren Mundarten Indiens gedruckt;

Vetâla panchavinſati, die 25 Mährchen, die ein in einem Leichnam eingeſchloſſener Dämon dem Könige Vikramaditya erzählt;

Vikrama charitram, worin der König Vikramaditya; Vira charitnam, worin der König Salivahana; Puruſha pariksha, worin der König Hammira, der den Muhamedanern lange Widerſtand leiſtete, die Hauptrolle ſpielt;

Suka ſaptati, die 70 Erzählungen der Papageien, die ſehr beliebt ſind;

Kadambari von Bhana Bhatta, voll kunſtreichen Redeſchmucks;

Daſa Kumara charitram, die Abenteuer der zehn Prinzen, von Dandi;

Kathârnava: das Meer der Erzählungen in 4 Büchern. Dieſe bunte Sammlung iſt dem Kingkuhikuen zu vergleichen. Sie nimmt ſchon wieder andere Sammlungen in ſich auf, im erſten Buch die Vetala panchaſinſati, im zweiten Sinhaſana dvatrinſati.

### Somadeva's Vrihat Katha.

Sri Somadeva Bhatta ſchrieb ſein Werk, wie er am Schluß deſſelben erzählt, zur Erheiterung der Großmutter des Herſcha Deva, jenes Königs von Kaſchmir im eilften Jahrh., dem wir ſchon als dem Verfaſſer des Luſtſpiels Retnâvali begegnet ſind und an deſſen Hof die Sanskritliteratur noch eine letzte Glanzperiode feierte. Herſcha Deva ſchrieb auch gegen die verſchiedenen philoſophiſchen Schulen ein polemiſches Lehrgedicht: Khandana, der Spalter, und begann eine epiſche Bearbeitung





der Geſchichte von Nal und Damayanti: Naiſchadhiyam, deren Vollendung jedoch ſein Tod unterbrach. In dieſer blühenden Zeit, in der ſchönſten Alpenlandſchaft Aſiens, ſammelte und bearbeitete Somadeva nicht aus eitlem Streben nach Ruhm, ſondern aus Liebe zur Sache die Mährchen in ſeinem Vrihat Katha, d. h. der großen Erzählung oder: Katha ſarit ſagara, dem Meer der Erzählungsſtröme. Sein Werk zerfällt eigentlich in 3 Theile, deren erſter, Buch I, die Entſtehung des Mährchens in einer ſelbſt mährchenhaften Weiſe erzählt. Shiva ſelbſt ſoll ſeiner Gemahlin Parvati daſſelbe erzählt haben; durch ſonderbare Zwiſchenvorgänge kam es dahin, daß es von einem Verbannten Gunádhya in der Sprache der Piſachadämonen mit Blut auf Birkenrinde geſchrieben und dem Könige Sátaváhana zugeſandt wurde, der aber ein Werk in Dämonenſprache nicht annehmen wollte. Hierauf ging Gunádhya in den Wald, zündete ein Feuer an, las das Gedicht laut vor und warf dann jedes Blatt in die Flamme. Die Vögel und Thiere des Waldes ſammeln ſich um ihn und lauſchen, im Kreiſe dichtgedrängt, auf die Mährchen. Die Nachricht vom Wunder im Walde verbreitet ſich bald und der König geht ſelbſt hinaus, ſich von der Wahrheit des Gerüchts zu überzeugen. Er findet hier den Gunádhya wirklich, von weinenden Rehen umgeben, und bittet ihn, nicht weiter zu vernichten, worauf ihm dieſer die einzige noch übrige Geſchichte, die des Nara váhana Datta übergibt. Der zweite Theil, Buch II — VI, enthält die Geſchichte Udayana's, des Königs von Vatſa und ſeiner Gemahlin Vaſavadatta; der dritte, Buch VII — XVIII behandelt dann die Schickſale des Sohnes dieſer beiden, die den eigentlichen Inhalt des Gedichts ausmachen, denn das Werk iſt in Sloken abgefaßt. An dieſen Faden reihen ſich nun die verſchiedenen Mährchen, Novellen und Fabeln an, indem entweder die Perſonen mit der Haupthandlung verflochten werden oder ſehr häufig jeder ſeine Meinungen mit Erzählungen zu belegen ſucht, oder auch indem bei fröhlichen Feſten oder wo ſonſt ein Ruhepunct ſich findet, Einer aufgefordert wird, etwas zu erzählen. Die Form iſt daher kunſtreicher, als bei den zuvor genannten Sammlungen und die Sprache beſteht in dem altepiſchen Sloka, während jene in Proſa mit zahlreich eingemiſchten Verſen erzählen. Der Ton iſt

meiſtens ſehr einfach und ſchlicht und nur dann und wann erkennt man den Dichter einer ſpätern Zeit in künſtlichen, epigrammatiſch zugeſpitzten Vergleichungen. Bei den Indern ſelbſt genießt das Werk das größte Anſehen und wird den beiden alten Epen an die Seite geſetzt. (Das erſte bis fünfte Buch Deutſch von H. Brockhaus, Leipzig 1843, 2 Bde.)

Daher ſagten wir oben, daß Valmiki die erſte, Kalidâſa die zweite und Somadeva die dritte Periode repräſentire.

---

## c. Die Indochineſen.

Unter dem Namen der Indochineſen faſſen wir die große Maſſe derjenigen Völker zuſammen, die in Mittelaſien, in Hinterindien und auf dem Indiſchen Archipel, theils der Mongoliſchen, theils der Kaukaſiſchen und Malaiiſchen Race angehören, im Culturprincip aber ſämmtlich von dem Buddhismus abhängig geworden ſind. Der Buddhismus iſt aus dem Brahmismus hervorgegangen. Er iſt das wahrhafte Reſultat der pantheiſtiſchen Grundanſchauung, die Sehnſucht nach dem Nichtſein des individuellen Daſeins, dem ſich auch die Welt in progreſſiver Verſchlechterung zuwendet. Dem bis zur äußern Weltvernichtung fortdauernden immer von Neuem beginnenden Kreislauf der Geburten kann der Einzelne ſich durch Askeſe entziehen. Es iſt daher natürlich, daß das Hauptbeſtreben ſich auf dieſelbe hinrichten wird, wie oben ſchon auseinandergeſetzt worden. (Vergl. die ausgezeichnete Darſtellung des Buddhismus in A. Wuttke's Geſchichte des Heidenthums, Breslau 1853, II, 520 ff.)

Der Ernſt einer ſo düſtern Weltauffaſſung kann die Poeſie nicht begünſtigen. Den Geiſtlichen, alſo den geiſtigen Leitern des Volks, iſt das Leſen von Gedichten und Romanen verboten. Nur liturgiſche Geſänge und Legenden finden auf dieſem Boden noch einige Nahrung. Was wir bisher davon kennen gelernt haben, trägt den Charakter eines wüſten, geſchmackloſen Wunderglaubens.





Neben dieſer religiöſen Poeſie arbeitet ſich allerdings überall auch die Volkspoeſie, namentlich als lyriſche, hervor, und zeitigt, nach einzelnen Proben zu urtheilen, oft treffliche Blüthen. Um jedoch Genaueres darüber zu ſagen, fehlt es uns noch an Material. Der excentriſchen Sentimentalität des Buddhismus gegenüber, die einen Floh zu knicken ſcheuet, wird darin durch die Kraft der Natur ein glückliches Gegengewicht erzeugt.

## B.

# Die Poeſie der Weſtaſiatiſchen Gruppe.

### Das heroiſche Ideal.

Bei den paſſiven Völkern Oſtaſiens wird das Ideal der Poeſie ſentimental, weil es weſentlich durch das Gefühl beſtimmt wird. In China iſt es die Familienpietät, in Indien die Geſchlechtsliebe, im Buddhismus das Gefühl der eigenen Nichtigkeit, die zur Sentimentalität führen. In China iſt es die Verſtändigkeit, welche die Empfindung mit ſelbſtgenügſamem Wohlgefallen zierlich beſchreibt; in Indien iſt es die Phantaſtik, welche die Schilderung der Affecte ins Maaßloſe treibt; im Buddhismus iſt es ein phantaſtiſcher Verſtand, welcher die Vernichtung des Selbſtgefühls in eine abſtruſe Leere verſenkt.

Der Buddhismus iſt proſaiſch. Die anmuthigen Volkslieder, welche die ihm gehörigen Nationen hervorbringen, ſind nicht Producte ſeines Princips. Sie ſind für ihn ein Zufall und ſein Princip der *Selbſtertödtung* verhält ſich zu den Gefühlen, aus welchen ſie ſtammen, Liebe, Rache, Freude an der Natur, negativ. Die Indiſche Poeſie macht alſo zwiſchen der *Verſtändigkeit* China's und der *abſtruſen Myſtik* des Buddhismus diejenige Mitte aus, in welcher das Ideal der Schönheit dieſes Kreiſes auf die vollendetſte Weiſe zur Darſtellung gelangt. Die *phantaſtiſche* Sentimentalität erreicht auf ihrem Bildungsgange Momente, in denen ſie relativ die vollkommenſte *Schönheit*, die glücklichſte Harmonie zwiſchen Geiſt und Natur erzeugt. Das Realprincip für dieſe Harmonie iſt die Geſchlechtsliebe, welche die Indiſche Poeſie daher auch in ihrer höchſten *ethniſchen Geſtalt*, in der *Gattentreue*, würdig feiert, aber auch in ihren übrigen Formen von dem ſchüchternen Erbeben zarter,





ſchamhafter Liebe an bis zum Orgiasmus unerſättlicher Wolluſt hin, meiſterhaft darzuſtellen gewußt hat. Die Schönheit des Weibes im Zauber des blumenprangenden Frühlings, einer lauen Mondnacht, eines Bades in den kryſtallenen Fluthen verſchwiegener Waldwaſſer, in den ſinneberauſchenden Wirbeln eines üppigen Tanzes, ſie iſt es, der wir überall begegnen. Die Buße: Tapas, iſt allerdings die furchtbare Waffe der willensſtarken Abſtraction, mit welcher der einzelne Menſch ſich göttergleich zu ſchöpferiſcher Macht aufſchwingen kann, aber ſie kann durch den Reiz der Schönheit bekämpft werden. Als, wie das Mahábhárata erzählt, die Brüder Sundas und Upaſundas durch ihre Buße den Dreihimmel erobert haben und die Götter in ihrer Exiſtenz bedrohen, läßt der Urvater aller Weſen durch den Viſvakarma eine wunderſchöne Geſtalt Tilottama bilden, die er beſeelt und durch welche er die Brüder ſo aufreizt, daß ſie in Eiferſucht darüber ſich gegenſeitig erſchlagen. Viſvamitra wird in ſeiner Buße durch die ſchöne Apſaraſa Menaka unterbrochen, mit welcher er die Sakuntala zeugt u. ſ. w. Alles, was auf dieſem Wege liegt, iſt ächt Indiſch; Alles, was die Abkehr von der Natur, die Verachtung der Sinnenwelt, die Flucht vor der Schönheit enthält, iſt Buddhiſtiſch. Der Buddhismus iſt das Grab der Geſchlechtsliebe und der Schönheit. Für ſeine Reſignation, die mit excluſivem Egoismus auf das Heil des Einzelnen bedacht iſt, der ſich von der Welt und allen natürlichen Verpflichtungen in die Unbewegtheit eines mönchiſchen Indifferentismus zurückzieht, würde es nicht zu viel ſein, vom äſthetiſchen Standpunct aus, ihm ein Ideal der Häßlichkeit, des Verderbens, des Todes und der Verweſung zuzuſchreiben.

Ganz anders die Gruppe der Weſtaſiatiſchen Völker, zu welcher wir auch, wie Herodot, die Aegyptier hinzurechnen. Alle dieſe Völker, mit Ausnahme der Hebräer, ſind Dualiſten, d. h. ſie faſſen die Welt als Erſcheinung des Kampfes zweier principiellen Mächte, eines poſitiven und negativen. Die Folge dieſer Weltanſchauung iſt im Leben dieſer Nationen eine Tendenz zur Unruhe, zur Beweglichkeit, zum Kampfe. Die Poeſie empfängt deshalb hier ein ganz anderes Ideal, ein heroiſches. Der Weſtaſiate hält nicht, wie der Chineſiſche Realismus, die

erscheinende Welt für vollendet; er überdeckt nicht, wie der Indische Idealismus, das Negative der Erscheinung mit der Pracht träumerischer Sinnentzückung; er sucht nicht, wie der Buddhistische Nihilismus, die ganze Welt der Erscheinung als ein werthloses Nichts zu vergessen; sondern er erkennt das Schlechte und Böse als daseiend an, erhebt sich zu dem Muth, es aufzusuchen und entschließt sich mit Freiheit, entweder mit ihm oder gegen es zu kämpfen. Dies ist der ungeheure Fortschritt, welchen der Geist in dieser tumultuarischen, zerissenen Westgruppe macht. Reiche entstehen und vergehen hier. Kolossale Eroberungen werden unternommen, um bald wieder zu verschwinden. Ganze Völker werden von ihrer Heimath weithin in Gefangenschaft geschleppt. Ungeheure Karavanen tauschen die Producte der Länder gegen einander aus. Schiffe wagen sich auf das Meer und Kolonien fangen an, sich auch seewärts zu verbreiten. Von Insel zu Insel, von Küste zu Küste, lockt die räthselhafte Ferne den abenteuernden Sinn. — Allein diese Unternehmungslust, diese kriegerische Entschlossenheit, dieser Hang zur Eroberung, erklären auch, weshalb diese Völker zur poetischen Production wenig aufgelegt waren. Baukunst, Industrie aller Art, Musik, den gegenwärtigen Augenblick erregend auszufüllen, lag ihnen am Herzen, aber zur Poesie fehlte ihnen die Ruhe. Die Thatenlust schuf ihnen eine Poesie der Wirklichkeit, eine dramatische Bewegtheit des unmittelbaren Lebens, welche in sich selbst schon Befriedigung fand. Hieraus erklärt sich, weshalb wir bei diesen Völkern zwar riesige Bauwerke, üppige Luxusarbeiten, Musik, aber wenig Poesie finden. Statt des theoretischen Zuges zur einsamen Betrachtung, der in Ostasien waltet, treffen wir hier überall den praktischen Zug des gesellig verknüpfenden Handelns.

Hieher gehören nun die Parsen, die Aegyptier und die Semiten mit Ausschluß der Hebräer, sämmtlich der Kaukasischen Race gehörig, wenn auch die Aegyptier ein äthiopisches Element in sich aufnahmen. Die Parsen kämpften als Iranier für den Lichtkönig Ormuzd gegen die Turanier als die Diener des Nachtgottes Ahriman. Die Aegyptier kämpften mit dem Sonnen- und Nilgott Osiris gegen den Wüstengott Typhon. Die Semiten, ausgehend von einem sideriſchen Fatalismus,





kämpften für ihren Genuß gegen ihre persönlichen Feinde. Die Altarabische Poesie, die Verherrlichung der Blutrache, wurde die höchste Stufe dieses Processes.

---

## a. Die Baktrischen Parsen.

Auf dem Hochgebirge des Himalaya saß in der Urzeit der Arische Stamm, der süd- und morgenwärts wandernd zum Indischen, nordwestwärts wandernd zum Baktrisch-Parsischen wurde. Es gehört in die allgemeine Geschichte, die Eigenthümlichkeit des alten Zendvolkes zu schildern (Rosenkranz: System der Wissenschaft, 525 ff.). Hier müssen wir uns begnügen, dasjenige hervorzuheben, was für die Poesie von Wichtigkeit ist. Die alten Perser faßten das ästhetische Element zunächst unter dem Begriff der Reinheit. Den Leib von jeder Befleckung, das Wasser von jeder Vertrübung, den Sinn von jeder Unlauterkeit, das Wort von jeder Lüge rein zu halten, ward ihnen die höchste Aufgabe. Scharfe Erfassung des Thatsächlichen, nüchterne Erwägung, strenge Selbstbeherrschung wurden erfordert, ihr zu genügen. Statt der träumerischen Stimmung des Pantheismus treffen wir die wachste Besonnenheit, die überall und in jedem Augenblick in der Mitte entgegengesetzter Welten zu stehen und mit allem Thun und Lassen fördernd oder hemmend iu sie einzugreifen sich bewußt ist. Jeder Magdayasna ist ein Streiter für Ormuzd, der stets mit dem Kosti, dem Gürtel, gerüstet sein soll, den unendlichen Kampf unablässig zu kämpfen. Auf der wasserarmen Hochebene Irans im Licht des großen Sonnenkönigs bei Tage, im Schein der Sterne des klaren Himmels nnd der helllodernden Naphthaflammen bei Nacht, soll er sich immer zurufen: Auf zum Streit! Die räuberischen Völker in den Tiefebenen am nördlichen Abhang der Gebirge, die unter einem umwölkten Himmel in Nebel hausen, die finstern, schmutzigen Turanier, soll er bekämpfen. Der wachsame Hund, der seine Heerden und Aecker vor dem Einfall der Räuber schützt, wird deshalb aufs Höchste geehrt. Der Urin der Kuh aber wird auf dem wasserarmen Plateau ein heiliges Reinigungsmittel.

Die alten Parſen traten erobernd auf, indem ſie jeden, der ihren Glauben nicht theilte, als Feind behandelten. Sie fanden in dem Stromthale des Tigris und Euphrat ſchon eine bedeutende Civiliſation vor, deren Sabäismus in religiöſer Beziehung ihnen verwandte Elemente entgegenbrachte. Aber als ſie von ihren Bergen niederſtiegen, mit rauher Kraft die Semitiſchen Stämme zu unterwerfen, hatte ſich bei ihnen ſchon ein eigenthümlicher Cultus und eine epiſche Tradition gebildet. Wir beſitzen dieſelbe gegenwärtig nur in vielfach gewandelter Form, die aber doch noch Anknüpfungspuncte darbietet, uns einigermaßen eine Vorſtellung von der Poeſie zu machen, die in dieſen Zuſtänden möglich war, wenn auch, wie aus allem Geſagten erhellt, von eigentlicher Dichtkunſt hier gar nicht die Rede ſein kann. Aus dem Cultus nämlich entſprang eine liturgiſche Hymnik und aus den Kämpfen mit Turan eine Heldenſage. Für beide geben uns die Schriften, die in Zarathuſtras Zendaveſta zuſammengefaßt ſind, einen Anhalt. (Nach Anquetil Deutſch von Kleuker: Zendaveſta, 2 Bde. 1772.).

---

### α. Die liturgiſche Hymnik der Zendaveſta.

Die Zendaveſta: das lebendige Wort, in der Zendſprache oder im Pehlvi, einer aus Perſiſch und Semitiſch gemiſchten Sprache, die auch Huzvareſch genannt wird, verfaßt, enthält eine Sammlung von Schriften, die von ſehr ungleichem Alter ſind und auf den Zarathuſtra oder Zahurotoſchtro, gewöhnlich Zoroaſter zurückgeführt werden, der ſich jedoch großentheils nur als eine mythiſche Figur betrachten läßt. Dieſe Schriften machen für die Baktriſche Cultur daſſelbe Moment aus, was die Kings für die Chineſiſche und die Veden für die Indiſche. Sie ſind die Grundlage einer vieltauſendjährigen Religion geworden, die noch gegenwärtig tauſende von Bekennern zählt. Die Zendaveſta beſteht aus 5 Theilen:

1) Vendidad, d. i. das gegen die Daeva's gegebene Geſetz, durch deſſen Beobachtung man ſie in die Flucht ſchlägt. In 21 Abſchnitten: Fargard, enthält er die urſprünglichen Geſetze über die Sünden, durch welche man ſich verunreinigen kann und über





die Strafen und Ceremonien, durch welche man ſich von ihnen wieder entſühnen kann.

2) Izeſchne (oder Yaſhna) in 72 Ha's: Hymnen;

3) Vispered; Häupter, d. h. panegyriſche Anrufungen der Himmelsgeiſter und der Genien der Natur;

4) Siruze: 29 Tage, ein liturgiſcher Kalender;

5) Jeſchts Sade's: 97 Gebete zu himmliſchen Weſen. Jedes Gebet: Jeſcht, wird nach dem Geiſte genannt, dem es gewidmet iſt, z. B. Jeſcht Mithra.

Obwohl nun dieſe Schriften ſeit dem Einfall Alexanders des Großen verloren gegangen und ſpäter nur aus dem Gedächtniß wiederhergeſtellt ſein ſollen, ſo enthalten ſie doch zu viel innere Zeugniſſe ihrer Wahrheit, als daß wir ihnen nicht für die mythiſche Epoche Perſiens Glaubenswürdigkeit zutrauen könnten. (Aveſta oder die heiligen Schriften der Parſen. Aus dem Grundtext überſetzt von Fr. Spiegel, I, der Vendidad, Leipzig 1852, 289.). Ein Ueberblick über dieſelben zeigt, daß Izeſchne, Vispered und Jeſcht Sade diejenigen Theile ſind, in denen die liturgiſche Hymnik der Parſen ihren Ausdruck gefunden hat. Von einem freien poetiſchen Schwunge enthalten ſie nichts, aber Poeſie wird man ihnen nicht abſprechen können, nämlich jene Poeſie, die überhaupt der Charakter aller Liturgik ausmacht. Sie beſteht in der Feierlichkeit, welche dadurch erzeugt wird, daß dem göttlichen Weſen, zu dem man ſich wendet, eine Reihe verherrlichender Prädicate zugerufen und ſein Segen oder ſein Fluch angefleht wird. Der Verſtand iſt hierbei ſehr thätig, kein irgend wichtiges Prädicat, keine Beziehung, keinen Umſtand, auf die es gerade ankommt, auszulaſſen. Er ſondert ſcharf alle Unterſchiede und führt den Gedanken, der den Betenden erfüllt, in immer neuen Anſätzen durch. In dieſer immer anders gewendeten Wiederholung des Einen Gedankens malt ſich die Gewalt, welche der Wille durch ſolche Concentration gewinnt. Man leſe einen Hymnus oder ein Gebet aus der Zendaveſta, indem man ruhig mit leiſem Ton beginnt und man wird unwillkürlich zu immer ſtärkerer Betonung fortgeriſſen werden, wie ein Wind, der von ſanftem Säuſeln zum Donnerſturm anſchwillt. Der Gott

wird gleichsam so lange beschworen, bis die Fülle seiner Macht zur widerstandlosen Wirkung, sei es schaffend, sei es vernichtend, eröffnet ist. Die tautologische Anrufung, die zwischen den einzelnen Bitten immer wiederkehrt, schlägt wie ein riesiger Trommelwirbel an das Ohr, der keine Ruhe und Unaufmerksamkeit duldet. Zuweilen wird die Form auch dialogisch. Der Vendidad ist durchweg ein Gespräch Zarathustra's mit Ahuramazda, der ihn selbst belehrt, wie sein Gegner Agramainyus, der Urheber der Finsterniß, des Todes, des Schmutzes und der Lüge, zu bekämpfen sei.

---

### β. Die Grundlagen des Iranischen Kaiserepos.

Daß die Baktrischen Parsen mit den Indischen Ariern ursprünglich Vieles gemein hatten, ist schon mehrfach erwähnt. In der Sprache, im Cultus, namentlich des Somaopfers, das bei den Parsen Homaopfer heißt, aber auch in der epischen Sage sind solche Zusammenhänge nachweislich. Der Yama, der Trita, der Krischasva, und der Kavya Ushanas der Indischen Veden und Epen scheinen dieselben Personen zu sein mit dem Yima, dem Traêtaono, dem Skama Kereshaspa und dem Kavaush der Parsen. Später jedoch gestaltete sich die Heldensage der Parsen auf ganz eigenthümliche Weise (Spiegels Zendavesta, 7.).

Die fundamentale Grundanschauung des Dualismus mußte sich darin wiederholen. Ormuzd und Ahriman bekämpfen sich in der unendlichen Zeit, jeder von ihnen als ein Monarch, dem sich alle ihm anhängenden Streiter unbedingt unterordnen. Auf welcher Seite man kämpft, hängt schlechthin vom Willen des Einzelnen ab. So entstand nun auch in der epischen Tradition ein Lichtreich und ein Nachtreich, Iran (Aria) und Turan. An der Spitze des Reichs aber steht der Shah, der, Recht und Gerechtigkeit handhabend, durch alle Provinzen zieht, daß er schaue Offenes und Verborgenes. Ohne seine Erlaubniß darf kein Krieger, wenn auch vom Feind mit Hohn gefordert, sich in Kampf einlassen. Wohl aber kann der Einzelne, sobald er nicht in die Ordnung des Heeres eingereihet ist, als Abenteuer





ſuchend: Remechuahan, umherirren. Im Chineſiſchen fehlte das heroiſche Epos ganz. Im Indiſchen entwickelte es ſich in einer Doppelrichtung nach Innen und nach Außen; nach Innen im Kampf der Kuraven und Pandaven um die Erbfolge, nach Außen im Kampf gegen die Rakſhaſa's, d. h. gegen die wilden Urwohner (wie ſie noch jetzt in den Urwäldern am Godaveriſtrom hauſen). Der Indiſche Held kämpft weſentlich als Kſchattriya mit dem Bewußtſein, eine Pflicht ſeiner Kaſte zu erfüllen. Das heroiſche Pathos wird durch dieſe Rückſicht verkümmert. In der Parſiſchen Heldenſage wird das Pathos freier, weil die Sonderung der Stände nicht mehr in kaſtenſtrenger Sprödigkeit ſich abſchließt und die Selbſtbeſtimmung des Einzelnen directer aus ſeinem eigenen Willen hervorgeht. Die Prieſter: Mobeds, die Ritter: Beneſariar, die Ackerer: Sebayſas und die Gewerb- und Handelstreibenden: Anuſcheſis, ſind mehr eine ſtändiſche Gliederung, der des Germaniſchen Mittelalters vergleichbar. Die Krieger heißen auch Pehlwanen d. i. Markgrafen, ein Ehrentitel, der ſpäter auf alle Ritter ausgedehnt ward. Die Krieger ſtehen mehr auf dem Boden ſelbſtbewußter Menſchlichkeit, während die Indiſchen durch Zauber und durch Götterintervention beengter ſind. An Rieſen, Dämonen und Wundern fehlt es zwar der Parſiſchen Sage keineswegs, aber die Kraft, aus welcher heraus ſie bekämpft werden, iſt vor Allem der reine Wille und die wirkliche Tapferkeit. Die Pehlwanen haben, wie die Indiſchen Helden, ihre Banner mit ſymboliſchen Thierzeichen über ſich flattern, aber ſie fahren nicht in Streitwagen, von einem Wagenlenker begleitet, ſondern reiten. Ihre Roſſe ſind Thaſiroſſe d. h. Arabiſche. Ihre Panzer ſind aus Stahlringen geſchmiedete, ihre Waffen Fangſtrick, Speere, Keulen und Hinduſchwerter.

In der Indiſchen Epik iſt es die Leidenſchaft des Spiels, welche den Judhiſthira und den Nalas ins Elend ſtürzt. Es iſt die Schmach, welche der Kurave Duchſaſana der Pantſchalerin Draupadi anthut, wodurch der Kampf der Kuruinge und Paduinge hervorgerufen wird. Es iſt eine Haremintrigue, die den Rama in die Verbannung zwingt. In der Parſiſchen Sage iſt es der Brudermord, von welchem die Entzweiung ausgeht. Feridun, der Sieger über den Thaſi Zohak, hat drei Söhne, Tur,

Selm und Iredſch. Die erſten beide, von der Shermas geboren, ſind böſer Art, der letztere, mit der Arnevas aus reinem Iraniſchen Blut gezeugt, iſt milde und liebreich; Jene fordern vom Vater das Erbtheil auch ihres Bruders. Der Vater, erzürnt darüber, wird von Iredſch beſänftigt, der ſich, wie Rama, zur Entſagung bereit erklärt. Tur aber ſtößt ihm dennoch den Dolch ins Herz und von nun an entbrennt der Krieg zwiſchen Turan und Iran. Vorzüglich iſt es der Stamm des Pehlwanen Sam, der ſich darin hervorthut, weil aus ihm der Held Ruſthm geboren wird, der Sohn Sal's und Rudabeh's. Ruſthm iſt der perſönliche Mittelpunct der altperſiſchen Sage, deſſen Andenken ſich bis dieſe Stunde in Perſien lebendig erhalten hat, indem noch uralte Bautrümmer, Brücken, Waſſerleitungen, Berge ſeinen Namen führen. Ruſthm, der rieſigen Wuchſes und Tehemtem: erznen Leibes iſt, ſtreitet ſiegreich gegen den Turanier Afraſiab, Tur's Enkel. Aber ſein Loos iſt ein tragiſches, wie das des Kuraven Karen. Er, der Männerwerfer, der Schwertzücker, der Löwentödter, der Schlachtenkundige, deſſen Ruf zwei Meilen weit gehört wird, der wie ein wandelnder Berg daherſchreitet, der Bäume mit der Wurzel ausreißt, ſie als Keule auf ſeiner Schulter zu tragen, er, dem im Kampf, Spiel und fröhlichem Gelag keiner gleichkommt, er, deſſen Treue gegen ſeinen Lehnsherrn goldrein iſt, erliegt dem Verhängniß. Nicht nur muß er mit ſeinem Sohne Sohrab, den ihm die zarte Themineh geboren hat und der fern von ihm erwachſen iſt, unwiſſender Weiſe kämpfen und ihn tödten — eine der rührendſten Heldengeſchichten, die es irgend gibt —, ſondern er wird auch von dem eigenen Bruder Shegad verrätheriſch dem Schah von Kabul überliefert. Vom heitern Mahl führt er ihn zur Jagd und läßt ihn in eine mit Schwertern und Lanzen erfüllte Grube ſtürzen, wo er mit ſeinem edlen Roſſe Rekſch elendiglich umkommt, jedoch noch ſterbend den ungetreuen Mörder mit einem Pfeilſchuß tödtet, der einen hohlen Weidenſtamm durchbohrt, in welchen Shegad ſich geflüchtet. Mit dieſem Doppelbrudermord hat die Sage ihren eigenthümlichſten Höhepunct erreicht.

Die Structur der Parſiſchen Sage iſt, wie wir aus dieſem kurzen Umriß ſehen, anfänglich zwar wegen des Motivs des Erb-





folgezwistes der Indischen ähnlich, im weitern Verlauf aber sehr verschieden. Der contemplative Zug der Indischen Askese fehlt ganz und die Liebe tritt vor Becherklang, Jagdlärm, Kampfgewühl und Mord sehr in den Hintergrund. Der architektonische Grundzug der Parsischen Epik ist die Idee des Weltreichs. Aber die Herrschaft der Welt an und für sich übt nur Zeruaneakereneh, die unendliche Zeit, in deren Verlauf Ormuzd auch den Ahriman überwinden wird. Die Menschen versuchen, dem Gotte nachstrebend, die Welt sich zu unterwerfen, scheitern aber in ihrem Titanismus. Dschemschid wird durch Zohak besiegt, der ihn mitten entzwei sägen läßt; Zohak wird durch Feridun besiegt, der ihn an den Berg Demawend schmieden läßt; Feriduns Söhne, Tur und Selm, die Mörder Iredsch's werden von Iredschs Enkel Mönutschehr getödtet. Der Sohn des Kai Kawus, Sijawusch, ein zweiter Iredsch an Götterreinheit, wird auf des Turaniers Afrasiab Geheiß überfallen und getödtet, welchen Mord Rusthm rächt, bis endlich das Iranische Geschlecht dem Eroberer Iskander, d. h. Alexander dem Macedonier erliegt. Daher der weitere merkwürdige Unterschied vom Indischen Epos, daß dies die mythischen Elemente immer mehr ins Wunderbare hinübergewendet hat, während das Parsische von mythischen Anfängen auf den Boden der documentirten Geschichte hinübertritt.

Daß die Perser die hier angedeutete Sagenwelt als eine selbstständige besessen haben, ist unzweifelhaft. Welche Gestalt dieselbe jedoch bei ihnen gehabt habe, wissen wir nicht, weil wir sie gegenwärtig nur in einer Form besitzen, die viel spätern Ursprungs ist, im Schahname des Abul Kasim Mansur, gewöhnlich Firdusi: der Paradiesische genannt (940—1020 n. Chr.). Jedoch zeigen sich bis zu ihm hin Spuren der Tradition der alten Sage: Wir finden sie in den Zendschriften selbst. Wir finden sie in der Sorgfalt, mit welcher der Sassanide Nuschirvan die Geschichte der alten Könige zu sammeln befahl; die so zusammengebrachten Materialien ließ Jezdedscherd, der 641 starb, ordnen und in der Bibliothek der Sassaniden niederlegen. Der Islam verhielt sich principiell zu diesen Tendenzen negativ. Ein Dikhan, d. h. ein Mitglied des grundbesitzenden Persischen

Adels, Namens Daniſchwer, hatte jene Sammlung gemacht, die den Titel Chodainame: Königsbuch, führte. Der Khalif Omar, dem es bei der Einnahme von Kteſiphon in die Hände fiel, ließ es unter die Beute werfen, doch ging es nicht zu Grunde, ſondern wurde vielmehr im neunten Jahrhundert von Ibn al Mokaffa, einem zum Islam bekehrten Anhänger der alten Religion, ins Arabiſche überſetzt. Die Arabiſchen Hiſtoriker adoptirten dieſe Sagen. Der Stifter der Soffaridendynaſtie Jakub ben Leis im neunten Jahrh. ließ Daniſchwer's Königsbuch aus dem Pehlwi ins Parſi überſetzen und durch Hinzufügung der noch fehlenden Ereigniſſe vervollſtändigen. Die Samaniden, welche Jakubs Nachkommen ſtürzten, förderten die Neuperſiſche Dichtkunſt und Belami, der Vezir Abuh Salih Manſur's, zwiſchen 961 – 76, beauftragte einen mit poetiſchem Talent begabten Anhänger der Zoroaſtriſchen Lehre, Namens Dakiki, die Iraniſchen Geſchichten aus der Proſa des Königsbuchs in Verſe zu bringen. Dakiki aber ward während der Arbeit von einem Knaben ermordet und erſt unter Mahmud I. von Gasna (997—1030) wurden Dichter von Neuem zu dieſem Unternehmen aufgemuntert. Durch einen Einwohner der Stadt Mered, einen Nachkommen des berühmten Helden Neriman, empfing er Nachrichten über Sal, Sam und Ruſthm, die ſich in deſſen Familie erhalten hatten. Einen Abkömmling der Saſſaniden, Ader Berſin, der ſein ganzes Leben mit Sammlung der Ueberlieferungen der Vorzeit zugebracht hatte, zog er in ſeine Nähe. Firduſi, der aus einer Dikhanfamilie abſtammte, beſchäftigte ſich ſchon früh mit der poetiſchen Bearbeitung der altperſiſchen Sage und wünſchte Dakiki's Werk fortzuſetzen, kam alſo den Wünſchen Mahmuds entgegen, dem er von dem Dichterkönige Anſſari empfohlen ward. (S. Görres, Heldenbuch von Iran, 2 Bde., Berlin 1820, in der Einleitung; vorzüglich aber A. Fr. v. Schack: Heldenſagen von Firduſi, zum erſten Male metriſch aus dem Perſiſchen mit einer Einleitung über das Iraniſche Epos. Berlin 1851). Wir haben die Hauptmomente dieſer Entſtehungsgeſchichte des Schahname hier aufgenommen, weil ſie uns höchſt lehrreich ſcheinen, indem ſie darthun, mit welcher Macht eine epiſche Tradition von Geſchlecht zu Geſchlecht unter großer

Ungunſt ſich fortzuerhalten und einen endlichen poetiſchen Abſchluß zu erringen vermag. Von Firduſi ſelbſt werden wir weiter unten handeln.

---

## b. Die Aegyptier.

In den Geſchichten der Poeſie findet man die Aegyptier nicht erwähnt, eine Nichterwähnung, die einfach ihren Grund darin hat, daß wir von Aegyptiſcher Poeſie nichts beſitzen. Es ſcheint aber, als ob dieſe merkwürdige Thatſache gar keine weitere Verwunderung erregt habe. Und doch iſt es gewiß höchſt auffallend, ein großes, ungemein gebildetes Volk ohne Poeſie zu finden. Der Grund davon liegt wahrſcheinlich darin, daß der Aegyptier, wie der Parſe, in einer übergroßen unmittelbaren Spannung lebte, die ihm eine Vertiefung in die Innerlichkeit verſagte, wie die Poeſie als Bedingung ſie erforderte. Der Aegyptier war dem alten Perſer völlig entgegengeſetzt. Dieſer lebte urſprünglich auf einer waſſerarmen Hochebene, in welcher ſogar der Kuhurin zum Reinigungsmittel geheiligt ward, der Aegyptier in einer Thalebene, die von einem mächtigen Strom periodiſch überflutet ward. Der Perſer war weſentlich Eroberer, der von ſeinen Bergen herniederſtieg, die Skythen, Meder, Aſſyrier, Aramaer, Aegyptier, Phöniker, Hebräer, Jonier zu unterjochen; der Aegyptier ſuchte nur, ſich in ſeinem vom Nil befruchteten Thal in ungeſtörtem Genuß zu erhalten und eroberte nur gezwungen, ſich zu ſchützen. Der Perſer verehrte die Gottheit im Licht der Geſtirne, im reinen Wort; der Aegyptier verehrte auch die Geſtirne, aber zugleich erſchuf er ſich eine Welt von ſeltſam geſtalteten Göttern, die er in Statuen, Reliefs und Malereien darzuſtellen nicht müde ward und denen er prachtvolle Tempel erbauete. Als die Perſer unter Kambyſes Aegypten eroberten, war ihnen nichts ſo greuelhaft als der Thierdienſt. Dennoch, bei allen dieſen Gegenſätzen, die ſich durch das ganze Leben beider Nationen weiter verfolgen laſſen, war der Aegyptier mit dem Perſer darin einſtimmig, eine dualiſtiſche Weltanſchauung zu beſitzen. Licht und Finſterniß, Leben und Tod, Reinheit und Unreinheit waren auch für ihn die An-

geln, um welche ſich das Daſein drehete. Wenn aber der Perſer den Proceß der Ueberwindung des Widerſpruchs, der die Erſcheinung behaftet, in die unendliche Zeit verlegte, ſo machte der Aegyptier den Fortſchritt, dieſen Sieg des guten Princips über das böſe ſchon als einen auch gegenwärtigen anzuſchauen. Oſiris wurde zwar nach dem Aegyptiſchen Mythus vom Typhon getödtet, aber er wurde auch von Iſis wiederbelebt und von ſeinem Sohne Horus gerächt. Das Todtengericht wurde zwar von Oſiris und ſeinen zweiundvierzig Beiſitzern unter der Beihülfe von Thot und Anuf im Amenthes abgehalten, aber es wurde auch ſchon von der Gemeinde ſelber auf Erden am Sarge des Todten geübt. So geheimnißvoll und feierlich Aegypten durch ſeine koloſſalen Bauten und durch ſeinen Todtendienſt erſchien, ſo lebensluſtig war doch der Sinn ſeiner Bewohner. Die noch vorhandenen Denkmäler zeigen uns eine Mannigfaltigkeit heiterer Scenen, in welchen ſich unverkennbar die Friſche ausſpricht, mit welcher man das Daſein genoß. Roſellini und Wilkinſon haben in ihren archäologiſchen Werken viele ſolcher Scenen zuſammengeſtellt. Sie machen die Kehrſeite zu der Scene des Todtengerichts aus, der wir am häufigſten begegnen.

Was wir daher aus den vorliegenden Thatſachen ſchließen können, iſt die Exiſtenz einer lyriſchen Poeſie und zwar einer doppelten, einer liturgiſchen einerſeits, einer ſkoliſchen anderſeits. Die Exiſtenz der liturgiſchen Lyrik begründete ſich durch den Cultus und durch die Prieſter. Wir können uns von ihr noch eine ſehr umfaſſende Vorſtellung durch die Hymnen machen, die uns durch die Hieroglyphen, vorzüglich auf den Grabſteinen, erhalten ſind. Sie haben, abgeſehen von der Verſchiedenheit des Inhaltes, einen ähnlichen Charakter, wie die Hymnen der Veden und der Zendaveſta. Die Anbetung, welche dem Gotte gewidmet wird, geht im Pomp eines großwortigen Styls von Prädicat zu Prädicat und ſpricht die Wünſche des Bittenden aus, von welchem auf den Grabſteinen voran Name, Abſtammung und Stand genannt ſind. (Einzelne ſolcher Hymnen und viele Fragmente derſelben ſind überſetzt von H. Brugſch in ſeiner: Ueberſichtlichen Erklärung Aegyptiſcher Denkmäler des Königl. neuen Muſeums zu Berlin. Berlin 1850.).





Die andere Lyrik haben wir die skolische genannt. Wir finden nämlich viele Scenen auf den Bildwerken dargestellt, in denen Männer, vorzüglich aber Mädchen, eine Gesellschaft durch Musik, Gesang und Tanz unterhalten. Harfe, Zither, Flöte, Tamburin, Trommeln sind dabei im Gebrauch. Diese Mädchen haben einen wollüstigen Habitus und einen fremdartigen Putz. Wir sehen, daß sie den reichen Aegyptier unterhalten und können muthmaßen, daß sie eingewanderte Künstlerinnen sind (Klemms Culturgeschichte V, 332 ff.). Mit den Phönikern bekanntlich verbreiteten sich überall hin solche buhlerische Tänzerinnen und Sängerinnen. Weil nun dieselben die Freuden des Tisches, denen der Aegyptier sehr ergeben war, steigern sollten, so können wir nach dem Griechischen Ausdruck ihre Lieder Skolien nennen. Eigentlicher Volksgesang war diese epikureische Lyrik also nicht. Man will Spuren von Volksliedern entdeckt haben. Was jedoch von dergleichen wirklich bekannt geworden ist, erscheint nicht sehr poetisch. Rosellini hat auch auf eine hieroglyphische Inschrift aufmerksam gemacht, (Monum. I, 312), die sich bei Darstellung einer Dreschtenne befindet und worin den Rindern gesagt wird, daß sie das Stroh von selbst für ihren Herrn treten möchten. Dies ist nun von ihm ein Lied genannt worden. Es mag ein üblicher Singsang gewesen sein, aber von Poesie ist gewiß nichts darin zu entdecken. Kastensonderung ist dem Volksliede niemals günstig. Im ältern Aegypten bestanden aber Kasten.

Wenn man eine große epische und selbst eine dramatische Poesie bei den Aegyptiern vorausgesetzt hat (Klemm a. a. O. 459), so ist das ohne allen Grund geschehen. Man hat sich für solche Annahme immer zu sehr an die Griechen gehalten und den Bildungsgang derselben auf andere Völker übertragen. Hätten die Aegyptier ein Epos gehabt, so hätte dasselbe sich nicht so verbergen können, daß die Griechen nichts davon erfahren hätten oder daß nicht aus seinen Grundlagen heraus die übrigen Gattungen der Poesie eine ganz andere Gestalt hätten gewinnen müssen. Die Aegyptier hatten kein Epos, weil sie sehr frühzeitig einen historischen Sinn ausbildeten, der in Bauwerken, Sculpturen, Gemälden und Hieroglyphen seine Erinnerungen mit chronikartiger Treue befestigte. Man kann auch sagen, daß, was

von Poeſie in ihnen lebte, von ihnen in den großen Styl ihrer monumentalen Plaſtik hineingedichtet ward. Die Freude an Geſtalt, Farbe und Ton ließ bei ihnen das Wort zurückbleiben. Die Statue Memnons erklang zwar beim aufblitzenden Sonnenlicht, aber ſie ſprach nicht. Selbſt die Schrift, als eine in der Anſchauung ſtehen bleibende, ließ das Wort nicht frei werden. Als die Aegyptiſche Hieroglyphe zum phonetiſchen Zeichen ſich fortbildete, war das alte eigentliche Aegypten ſchon im völligen Verfall begriffen.

## c. Die Semiten.

Zwiſchen der Iraniſchen Hochebene und zwiſchen dem zu einem architektoniſchen Kunſtwerk umgewandelten Nilthal treffen wir die Semitiſchen Stämme in vielfacher Beweglichkeit. Sie verhalten ſich zu Perſien und zu Aegypten, wie die Buddhiſtiſchen Völker zu China und Indien. In ihnen kommt das eigentliche Reſultat dieſes ganzen Kreiſes zum Vorſchein. Iſt aber dieſer Kreis der dualiſtiſch-activen Völker in der That der Gegenſatz des pantheiſch-paſſiven, ſo muß auch das Reſultat ſeines Proceſſes ein entgegengeſetztes ſein. Der Buddhiſt hält das Daſein als ſolches für ein Unglück. Er vernichtet mit ſelbſtbewußter Gewaltſamkeit allen Affect, in welchem ſich die Liebe zum Leben affirmativ ausdrückt. Er flüchtet ſich hinter die Mauern des Kloſters, um ſich und die Welt in träumeriſcher Andacht zu vergeſſen. Ganz anders der Semite. Für ihn iſt die erſcheinende Welt die wirkliche, wahrhafte. Eine freudige Bewunderung ihrer Schönheit durchdringt ihn. In der Kraft der Affecte, im Rauſch der Leidenſchaft, genießt er die Wonne des in ſich aus aller Erſcheinung bereichert zurückkehrenden Selbſtgefühls. Freundſchaft und Frauenliebe, Krieg und Handel, Spiel und Trinkgelag, ſind ihm die rechte Würze des Lebens. — In muthigem Selbſtvertrauen durchzieht er die ſchreckenvolle Wüſte und wagt ſich auf das trügliche Meer. Man kann ſich keine größeren Extreme denken, als den Buddhiſten, wie er hingekauert liegt, den Roſenkranz zwiſchen den Fingern drehend, thatlos in ſich verſinkend, durch die Exiſtenz als ein geſpenſtiſches Räthſel niedergedrückt, und den Araber, wie er im





Waffenſchmuck auf ſeinem geflügelten Roſſe, der Geliebten gedenkend, in ſtrotzendem Mannesmuth, durch die Wüſte hinſchweift, Blutrache zu üben oder eine Karavane zu überfallen und im Liede ſeine Thaten ſelbſt zu verherrlichen.

Es könnte ſcheinen, als hätten wir einen Fehler gemacht, daß wir von Perſien zu Aegypten und erſt von dieſem zu den Semiten übergehen. Allein Perſien und Aegypten ſind der wirkliche Gegenſatz, der in den Semiten ſeine Auflöſung findet. Perſien und Aegypten verhalten ſich in dieſer Weſtaſiatiſchen Gruppe, wie China und Indien in der Oſtaſiatiſchen, aber natürlich vermöge des dualiſtiſchen Princips auf ganz verſchiedene Weiſe. In China, dem monarchiſchen Familienſtaate, iſt das Ideal der Pietät der Gelehrte, der es zur genauen Kenntniß aller Geſetze bringt, die aus den fünf Verpflichtungen entſpringen; in Perſien, dem monarchiſchen Kriegerſtaate, iſt das Ideal der Ritter, der den Kampf um des Kampfes willen liebt, im Kampf aber von dem Befehl ſeines Scheriar, ſeines Kaiſers, abhängig bleibt. In Indien hat jede Kaſte ihr particulaeres Ideal; das allgemeine Ideal aber für Indien iſt in religiöſer Hinſicht die Buße, in poetiſcher die Liebe. In Aegypten iſt das Ideal die Liebe zum Tode, denn durch ihn gelangt man zur Seligkeit des Todtenreiches im fernen Weſten, zum Ementh, welchem Oſiris vorſteht. Der Aegyptier kam über den Dualismus ſchon inſofern hinaus, daß er den Tod als Bedingung eines neuen, höhern Daſeins erkannte. Nicht eine pantheiſtiſche Verflüchtigung, nicht eine Auflöſung der individuellen Exiſtenz in den Ur- und Allgeiſt, in den Atman, ſtellte er ſich als Ziel, ſondern ein bewußtes perſönliches Fortleben voller Reiz und unendlicher Wonne, wie das Todtenbuch uns darſtellt, welches den Leichnamen in den Sarg als Wegweiſer mitgegeben wurde. Daher ſehen wir auch ſchon im Leben der Aegyptier einen Zug der Verſöhnung, eine Heiterkeit, die wir oft vergeſſen, wenn wir es einſeitig nur von der negativen Richtung her auffaſſen, die es allerdings auch hat und die ihm das Gepräge der Melancholie aufdrückt. Aegypten gleicht Indien nur äußerlich. Es hat im Süden die Schneeberge, von denen der heilige Nilſtrom herkommt, wie Indien im Norden der Himalaya (Himmel: die Wohnung des Schnees), von welchem

die heilige Ganga herabſtrömt. Es hat Kaſten, wie Indien. Es hat eine hierarchiſche Verfaſſung, wie Indien. Es hat koloſſale Bauten, wie Indien. Dies Alles fällt auch dem oberflächlichſten Blick auf und iſt oft benutzt worden, eine Parallele beider Länder anzuſtellen. Aber im Innern iſt ein ganz anderes Weſen in ihm thätig. Ein ſtrenger, maaßvoller Verſtand bleibt Meiſter der rieſigen Bauten und entäußert ſich mehr und mehr aller phantaſtiſchen Ueberladung. Der Sinn aber, obwohl beſtändig hinblickend auf den Tod, iſt ein durchaus praktiſcher, dem Genuß des Lebens zugewandter, ohne contemplative Askeſe in der Religion, ohne romantiſche Ueberſchwänglichkeit in der Liebe. Zwiſchen Perſien und Aegypten wimmelten nun die Semitiſchen Stämme, bald in ſtolzer Unabhängigkeit, bald in Abhängigkeit von Perſien oder von Aegypten. Von dieſen Stämmen entwickelte ſich derjenige, deſſen Geſchichte ſowohl mit der Aegyptiſchen als mit der Perſiſchen aufs Innigſte verflochten war, der Hebräiſche, zu einem Standpunct, der nicht nur über den Dualismus ſich erhob, ſondern der ſogar über den Ethnicismus hinausgriff, weshalb wir ihn von dieſer Gruppe ausſchließen müſſen. Das Culturprincip iſt ein höheres, als das ethnographiſche.

Von den übrigen Semitiſchen Stämmen kommen die Chaldäer, Phöniker und Araber in Betracht. Die beiden erſtern aber haben uns keine Denkmale ihrer Poeſie hinterlaſſen. Was wir von derſelben wiſſen, gibt uns ein ähnliches Bild, wie wir uns von der Aegyptiſchen Poeſie haben machen können. Aus dem Cultus ging eine hymniſche, aus dem Lebensgenuß eine ſkoliſche Poeſie hervor. In jener war es vorzüglich die Adonisklage, die ſich über ganz Vorderaſien verbreitete und auch in Unteräggypten Eingang fand, weil der Oſirismythus mit dem des Adonis in weſentlichen Puncten zuſammenfiel, in der Trauer um den getödteten und in der Freude um den wiederauferſtandenen Gott. Dieſe Lieder, Adonidien, auch Adonismäöden genannt, wurden unter Flötenbegleitung geſungen und ſpäter mit großem Schaugepränge verbunden. (Creuzer's Symbolik und Mythologie der alten Völker II, Leipzig 1811, 94 ff. H. Brugſch: Die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852, woſelbſt 22—25 eine Wehklage der Iſis





und der Nephtys mitgetheilt ist. Linos, auch Ailinos, für Klaggesang, ist aus dem Semitischen Ailenu: Wehe uns! entstanden).

---

### Die heidnischen Araber.

Es bleiben uns also nur die alten Araber übrig, worunter wir die Araber bis zum Auftreten Muhammeds verstehen. Von diesen nämlich besitzen wir so viel Reste ihrer ursprünglichen Dichtkunst, daß wir uns wohl eine Vorstellung derselben machen können, denn wenn auch die Sammlung der uns überkommenen Lieder erst der Muhammedanischen Periode angehört, so haben wir doch keinen Grund, an der Aechtheit derselben zu zweifeln. Die Araber sind in ihrer Bildung ebenso ursprünglich, als die Chinesen und Inder, Perser und Aegyptier. Ihr Local, eine Halbinsel von beinahe funfzigtausend Quadratmeilen, ist durch Meere, Berge und Wüsten so in sich abgeschlossen, daß sie von den Veränderungen der übrigen Nationen, bis zu diesem Augenblick hin, wenig berührt werden. Es ist in sich mannigfaltig genug, einen poetischen Sinn zu erwecken und zu nähren. Die Cultur stand hoch genug, der Erscheinung des Lebens eine schöne Form zu gewähren, den Menschen über die gemeine Bedürftigkeit zu erheben und ihm ein ästhetisches Wohlgefallen am Adel und am Glanz der Persönlichkeit möglich zu machen. Ein Theil der Araber kam früh bis zur städtischen Concentration, jedoch ohne daß die Städte hier eine solche Bedeutung, wie in Medien, Assyrien, Babylon, Aegypten und Phönikien gewonnen hätten. Sie blieben selbst im Islam auf einer untergeordneten Stufe der Entwicklung stehen. In älterer Zeit ragten zwei hervor, Mekka, wo die Kaaba, der nationale Tempel, sich befand, und Okkadh, in der Landschaft Tehama, wo jährlich eine große Messe abgehalten ward. Diese städtische Cultur erhielt eine gewisse Verfeinerung der Lebensart, besonders an den Höfen kleiner Fürsten. Am meisten für Poesie interessirten sich die Könige von Hira. Von den Stadtbewohnenden Arabern, den Haddesi oder Mauren, unterscheiden sich die Wüstebewohnenden: Bedewi, oder Beduinen, Nomaden, die in Zelten wohnen und deren Reichthum vorzüglich in Kameelen und Pferden besteht. In diesen ent-

wickelten ſich jene bewundernswürdigen ethiſchen Eigenſchaften, welche den Araber vor der Stiftung des Islam ſo hoch ſtellten: Tapferkeit, Ritterlichkeit, Liebe, Gaſtfreundſchaft, Großmuth, Ehrgefühl, Uneigennützigkeit, Kühnheit und Geduld; und aus dieſen Tugenden ging wiederum jene kraftvolle, maleriſche und ſententiöſe Poeſie hervor, die in den Liedern dieſer Helden unſterblich athmet. Der Held iſt zugleich ſein Dichter. Er beſingt ſelbſt ſeine Thaten. Aber nicht die Männer allein dichten, auch die Frauen. Das Weib war noch nicht in den Harem abgeſperrt, ſondern ſtand den Männern ebenbürtig gegenüber. Durch ſolche Freiheit und Selbſtſtändigkeit des Weibes erzeugte ſich eben ein höherer Schwung der Liebe, die keineswegs, wie man glauben möchte, eine nur ſinnliche Färbung hatte, vielmehr, bei aller Gluth der Leidenſchaft, weſentlich auch die Schönheit der Seele umfaßte. Der Dichter Djumeit, der dreißig Jahr ſeine wegen ihrer Magerkeit oft verſpottete Butheita beſang, betheuerte in ſeiner Todesſtunde, daß er ſie nie in ſeinem Leben berührt habe, obſchon ſie ſeine Liebe ſo innig theilte, daß ſie, als ſie ſeinen Tod erfuhr, in einigen noch erhaltenen ſchönen Verſen ihren unendlichen Schmerz ausdrückte und dann unaufhörlich weinte, bis ſie ſtarb. (G. Weil: die poetiſche Literatur der Araber vor und unmittelbar nach Muhammed. Stuttgart 1837, 77.). Die Religion der Altaraber war ein ſehr einfacher Sternendienſt, der einen gewiſſen Fatalismus in ſich ſchloß, aber ſeine Bekenner nicht, wie der Indiſche Brahmanismus, der Parſiſche Feuerdienſt, der Aegyptiſche Thierdienſt, mit einer Fülle peinlichen Ceremoniels belaſtete. Verſtändig, ja nüchtern, ſtand der Araber der Natur gegenüber, ohne dem Zauber ihrer Geſtalten verſchloſſen zu ſein. Seine Naturſchilderungen ſind ohne phantaſtiſche Uebertreibung correct und doch voll von maleriſcher Schönheit. Die Geſtirne, die Palmen, die Waldbäche, das Pferd, das Kameel, die Schlange, den Wolf, die Hyäne, den Leopard, weiß er unnachahmlich zu beſchreiben. Aber auch die Geſtalt der Geliebten, der ſchönhüftigen, der augenblitzenden, der ambraduftenden, ermüdet er nicht, auf die mannigfachſte Weiſe zu zeichnen. Die Religion war keine hierarchiſche. Kein religiöſes Geſetzbuch gab die Baſis zu einer gelehrten Prieſterherrſchaft, die übrigen Men-





schen in ihrem Verhältniß zu Gott zu bevormunden und die Geistesgegenwart des denkenden Menschen mußte daher in den einzelnen Fällen sich selber Rath finden. Aus dieser freien Nachdenklichkeit ging ein didaktisches Element der Altarabischen Poesie hervor, die Gnome: Hikmah, die oft in zierlichster Form die theure Erfahrung eines bewegten Lebens epigrammatisch abschloß.

Fragen wir uns aber, was unter den in der Wüste umziehenden Stämmen das eigentliche Band ausmachte, so treffen wir hier, wie schon im Parsischen Epos, wieder auf die Blutrache. Sie macht den furchtbaren Kitt der Geschlechter aus. Liebe, Gastfreuudschaft, Tapferkeit finden wir auch anderwärts, nicht aber, wie hier, die Poesie der Blutrache. Sie ist es, welche das heroische Ideal dieser vielen kleinen Stämme ausmachte, die sich Menschenalter hindurch bekämpften, die Blutschuld durch Blut zu sühnen und damit von der andern Seite die Rache für die neue Schuld heraufzubeschwören. Die Begeisterung des Altarabers für diese Pflicht verlieh ihm eine unglaubliche Beharrlichkeit, machte ihn listenreich, ließ ihn den härtesten Entbehrungen, den äußersten Strapazen sich unterziehen und steigerte seine Kühnheit bis zu jenem wilden, verwegenen, frevel-trotzigem Reckenthum, wie dasselbe bei einem Taabata Scharran und einem Schanfera, zu einer schauerlichen Erhabenheit emporwuchs. Der Parse kämpfte eines allgemeinen Princips wegen, als Iranier gegen den Turanier, als Ormuzddiener gegen die Anhänger Ahrimans. Er kämpfte unter dem Oberbefehl des Shah, dem der Pehlwane als Vasall kriegspflichtig unterthan war. Der Araber kämpfte aus unmittelbarem persönlichstem Interesse gegen seinen eigensten Feind und kämpfte ganz nach den Eingebungen seiner Leidenschaft und Laune, wie es ihm beliebte. Der Aegyptier diente im Leben dem Osiris, von ihm im Tode angenommen und in die Wohnungen der Seligen geführt zu werden. Er lebte für eine genußreiche Unsterblichkeit. Der Araber war gegen den Tod gleichgültig und nicht die Unsterblichkeit seiner Person, sondern die Unsterblichkeit seines Ruhms bei den lebenden und überlebenden Geschlechtern lag ihm am Herzen. Weil aber der Bluträcher nicht aus einem

gemein egoistischen Motiv, sondern aus dem Princip einer heiligen Pflicht handelte, so war es möglich, mit ihrer Grausamkeit so viel schöne Tugenden zu vereinen, als den Araber auszeichneten und uns mit ihm zum ersten Mal auf den Boden einer natürlichen Humanität zu versetzen, welche die Individualität ungehemmt sich entfalten läßt.

### Die ältern Arabischen Dichter und Dichterinnen.

Wir besitzen allerdings keine Dichtungen der Araber, die wir über das sechste Jahrh. der christlichen Zeitrechnung zurück zu datiren vermöchten. Aber, wie schon oben gesagt wurde, hindert nichts die Annahme, daß nicht die Poesie der Araber schon vor den uns überkommenen Zeugnissen eine ähnliche gewesen sei, denn völlig gesanglos wird Niemand sich diesen höchst begabten Stamm denken können. Seine Lebensart aber war schon zu den Zeiten des Hebräers Jakob, dessen Sohn Joseph an eine Arabische Karavane verkauft ward, dieselbe, wie bei Muhammeds Auftreten. Von einer besondern Einwirkung der Griechischen oder Hebräischen Poesie vor Muhammed wird Niemand eine Spur nachweisen können Wenn ein Dichter El Muhelihl oder Muhallal als derjenige genannt wird, der im fünften oder sechsten Jahrh. v. Chr. zuerst dreißig regelmäßige Verse gemacht und den Reim eingeführt habe, so kann dies schwerlich etwas Anderes heißen, als daß mit ihm, wahrscheinlich in Verbindung mit einer weitern Verbreitung der Schreibkunst, die Poesie den Uebergang von dem Zustande einer immer entstehenden und vergehenden Naturpoesie zu dem einer bewußten Kunstpoesie gemacht habe, nicht aber, daß die Araber bis dahin so viele Jahrhunderte hindurch ohne alle Poesie gewesen wären. Wurden jedoch sogar die Lieder der vormuhammedanischen Zeit uns erst durch Bemühungen eines muhammedanischen Arabers zwei Jahrhunderte nach Stiftung des Islam erhalten.

Unter den ältern Dichtern zeichneten sich aus: Elatwa; Akel Elmorár, König von Knida; Ben Hodschr; Scheier ben Dschenab; Abdallah ben Eldumeina von Chatam; El Motelemmis; Taabatta Scharran von Fehm;





Schanfera von Esd, der berühmteste Läufer und Bogenschütze. Der Held, den diese Dichter selbst als den ersten preisen, ist der grimme Faris, der sich endlich aus Schmerz über Freundesuntreue ganz in die Wüste zurückzog, sich dort nicht nur mit Panthern und Löwen, Gazellen und Geiern gesellte, und als ein entsetzlicher Räuber auf windschnellem Roß Alles in Schrecken setzte, sondern in seiner Ueberkraft selbst Wirbelwinde glaubte bekämpfen zu können. — Von den Dichterinnen sind zu nennen: Ofeiret; Tomâdhir, genannt El Chansa, die stumpfnasige: Horka, Tochter des letzten Königs von Hira; Amra, die Chatamische; Safija von Bâhita; Taabata's Mutter: Leila von Achjal; Umm Elnohaif.

## Die Hamâsen.

Hamâsa heißt Arabisch Tapferkeit. Weil aber das erste Buch einer lyrischen Anthologie Abu Temmams so betitelt ward, so ist dieser Name als ein technischer in Gebrauch gekommen. Abu Temmam, 805—846 n. Chr., einem der ältesten Beduinenstämme entsprossen, sammelte viele Gedichte, schrieb sie nach der Tradition nieder und vereinigte sie in ein Liederbuch: El Hamâsa, auch die große Hamasa genannt. Es zerfällt in 10 Bücher: 1) Heldenlieder; 2) Todtenklagen; 3) Weisheitssprüche; 4) Liebeslieder; 5) Spottlieder; 6) Gast- und Ehrenlieder; 7) Beschreibungen des Kameels, der Schlange und der Regengüsse; 8) Reise- und Rastlieder; 9) Scherzlieder; 10) Schmäh- und Loblieder auf die Weiber. (Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, übersetzt und erläutert von Rückert, Stuttgart 1846, 2 Bde. Es sind darin größere und kleinere Gedichte von 521 Dichtern und Dichterinnen.) — An diese treffliche Sammlung, die uns eine der schönsten Epochen aller Poesie erhalten hat, schließt sich die kleine Hamâsah von Abu el Boktheri, st. 898 n. Chr. und das Buch der Gesänge: Kitab al Agani von Abulfaradi Isfahani, st. 966, in welchem die Biographien von 395 Dichtern gegeben sind.





## Die Preisgedichte der Moallakat.

Den Uebergang aus der heidnischen Periode in die des Islam bezeichnen sieben Gedichte, die in poetischen Wettkämpfen auf der Jahresmesse zu Okkadh den Preis erhalten hatten und, der Sage nach, mit goldenen Buchstaben auf Aegyptische Seide geschrieben, am Eingang der Kaaba zu Mekka aufgehangen waren, woher sie den Namen: El Moallakat: die aufgehangenen, erhielten. Diese Dichter sind: 1) Amrilkais; 2) Tarafah ben Elabd, ermordet 570; 3) Sohair ben Abi Sulma; 4) Lebid ben Rebiat, st. 662 zu Kufa; 5) Antara der Abssite, mit dem Zunamen el Fewares: der Held; 6) Amru ben Kelsum, st. 570 und suchte als der feurige Wortführer der Bekriten, mit Hareth, dem hundert und dreißigjährigen Wortführer der Taglebiten, einen Frieden zwischen beiden Stämmen zu vermitteln; 7) Hareth ben Hilliffet.

Als diesen Preisdichtern zunächst stehend werden betrachtet: Nabega von Dhubjan am Hof des Königs Noman von Hira; Alkama el Fihl; Maimun el Mscha; sämmtlich im sechsten Jahrh. n. Chr. Daß die Dichter durch Preise geehrt wurden, daß die Nation an ihren Kämpfen ein so lebhaftes Interesse nahm, beweißt uns die hohe Achtung, die auch in einer Menge Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen sich ausdrückt, welche das Entzücken über Gedichte bei ihnen hervorbrachte. (A. Th. Hartmann: die hellstrahlenden Plejaden am Arabischen Dichterhimmel oder die sieben am Tempel zu Mekka aufgehangenen Arabischen Gedichte. Münster 1802. — Amrilkais, der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Von Rückert, Stuttgart 1843.)



# C.

# Die Poeſie der Europäiſchen Gruppe.

## Das Individualitätsideal.

Zwei große, in ſich abgeſchloſſene, eigenthümliche Welten ſind unſerm Blick vorübergegangen: die Oſt- und Weſtaſiatiſche; jene pantheiſtiſch, dieſe dualiſtiſch; jene quietiſtiſch, dieſe kriegeriſch; jene paſſiv, dieſe activ; jene ſentimental, dieſe heroiſch; jene phantaſtiſch, dieſe verſtändig; jene in ihren Träumen, dieſe in ihren Thaten poetiſch; jene daher an dichteriſchen Erzeugniſſen reich, dieſe arm. Man kann dieſen Gegenſatz noch auf vielfach andere Weiſe ausſprechen, daß er aber ein wirklicher Gegenſatz ſei, wird Niemand leugnen können. Es iſt das Geheimniß der göttlichen Weltordnung, wie in ſo großen zunächſt neben einander emporſtrebenden Culturen doch ein Zuſammenhang der Idee ſich entwickelt, ſo daß wir den Fortſchritt der Freiheit anerkennen müſſen. Der Gegenſatz der Hinter- und Vorderaſiatiſchen Völker fand ſeine Löſung in den Europäiſchen, indem dieſelben in dem Princip *individueller Freiheit* ſowohl das paſſive als das active Moment vereinigten. Die Individualität, *welche ſich ſelbſt Zweck wird*, iſt das Princip, worin ebenſowohl die *Empfänglichkeit* für alles Wahlverwandte, als die *Selbſtbeſtimmung* enthalten iſt, durch Verarbeitung des Empfangenen über daſſelbe zu einer *neuen Geſtalt* hinauszugehen. Es wäre eine falſche Auffaſſung, den Orientaliſchen Völkern Individualität überhaupt abſprechen zu wollen. Sie haben eine ſolche und ſogar eine ſehr ſtarke, aber die Eigenthümlichkeit des Einzelnen bleibt bei ihnen unfrei. Geht ſie dazu fort, ſich als frei zu ſetzen, ſo wird ſie eine *Anomalie* und ſtreift, wie die Leidenſchaft Indiſcher Kſchattriya's, Parſiſcher Pehlwanen, Arabiſcher Bluträcher, an

die Frechheit des Frevels. Der Orientale wird von der Nothwendigkeit seines Staatsgesetzes, seiner Kastenordnung, seiner Familienverpflichtung, fatalistisch beherrscht. Er ist nicht sich selbst Zweck. Der Araber, der in der Wüste, der Phöniker, der auf dem Meere selbstgewiß seinen Zwecken nachgeht, steht der individuellen Freiheit am nächsten und wir haben gesehen, daß der Arabische Held zugleich seine Thaten selber besingt. Er kommt uns daher viel menschlicher und verständiger vor, als selbst ein Rusthm, der ein außerhalb der gewöhnlichen Menschheit stehender mythischer Koloß ist, so daß schon seine Mutter, als sie ihn mit Schmerzen gebiert, ausruft: risthm! d. h. ich bin befreit. Wenn ein Schanfera uns ausmalt, wie er mit Todesverachtung alle Mühsal des Lebens duldet, mit den Thieren der Wüste fraternisirt und das Feuer der Rache Jahre lang in seinem Busen schürt, so kann er uns als ein wilder, unheimlicher Gesell erscheinen, aber wir fühlen mit ihm und verstehen ihn vollkommen.

Die Gruppe der Europäischen Völker machte sich also die Individualität zu ihrem Ideal und zwar so, daß die Griechen die Schönheit ihrer Erscheinung, die Römer die Kraft ihres Willens und die barbarischen Uebergangsvölker ins Christenthum die Innerlichkeit ihres Gemüths zum Ausgangspunct hatten. Bei den erstern allein nahm daher das Ideal einen schlechthin ästhetischen, bei den zweiten einen moralischen, bei den dritten einen dämonischen Charakter án.

Diese Völker verhalten sich daher so, daß die Griechen als das schlechthin poetische, die Römer als das schlechthin prosaische auftreten, jene Uebergangsvölker aber, Skythen (Slaven) Kelten und Germanen uns eine chaotische Gährung zeigen; welche nicht durch sich selbst zu einer höheren Ausbildung gelangte, sondern theils der antiken Cultur, theils der christlichen Religion bedurfte, sich zu einer tieferen Erfassung ihrer Individualität zu erheben. Sie treten hier ähnlich auf, wie die Sage des Persischen Nationalepos vor den Sassaniden.

Die Griechen verarbeiten das Aegyptische und Phönikische Element; die Römer das Griechische; jene Uebergangsvölker das Griechisch-Römische. Zu den Griechen kommt das Fremde theils als eine zu ihnen einwandernde Kolonisation, die zu ihnen dringt,

theils durch Eroberungen, die von ihnen ausgehen. Erhaltung und Zerstörung, Fortbildung und Rückbildung, wechseln in diesem Proceß auf die mannichfaltigste Weise. Der unendliche Zauber der Schönheit des Griechischen Ideals ist es aber, der in diesem Wechsel bis in die entlegensten Regionen seine holde versöhnende Macht ausbreitet.

---

## a) Die Griechen und das ästhetische Ideal.

Ueberblickt man die Geschichte der ganzen Griechischen Poesie, so erkennt man leicht, daß man die alte, mittlere und neuere zu unterscheiden habe. Die allte, jetzt gewöhnlich vorzugsweise Hellenische genannt, erstreckt sich bis auf Justinian, mit welchem das Christenthum vollständig über den Ethnicismus siegte und die letzten Philosophen aus Griechenland ausgewiesen wurden. Die mittlere, die Byzantinische, erstreckt sich bis auf den Fall Konstantinopels und die neuere, die Neugriechische, von da bis jetzt. (Eine zusammenhängende, mit zahlreichen Proben im Original und in Deutscher Uebersetzung versehenen Uebersicht aller drei Perioden hat A. Ellissen im ersten Theil seines Versuchs einer Polyglotte der europäischen Poesie gegeben, Leipzig 1846, 78 bis zu Ende.).

Es kann folglich hier zunächst nur die erste Periode zur Sprache kommen, die des Hellenischen Ethnicismus, deren Entwicklung fast zweitausend Jahre umfaßt. In dieser Periode unterscheiden sich sofort wieder drei Epochen: eine productive, eine kritisch gelehrte und eine eklektische. Die erstere ist die wahrhaft Hellenische; die zweite die Alexandrinische; die dritte die Römisch kosmopolitische. Die erste fand ihren Mittelpunct in Athen, die zweite in Alexandrien, die dritte in Athen und Byzanz.

---

### 1) Die Hellenische Epoche.

Die Hellenische Periode reicht von den ältesten Zeiten bis auf die Eroberung Griechenlands durch die Macedonier. Sie enthält die consequente Abfolge der Epik, Lyrik und Dramatik

in Griechenland und Unteritalien, vorzüglich Sicilien. Alles, wodurch die Griechen in der Poeſie groß ſind, gehört dieſer Zeit an, in welcher die Kalokagathie, die Untrennbarkeit des Schönen vom Guten, das Schöngute, das Ideal der Griechen war. Nur Einmal in der Geſchichte iſt dieſe glückliche Einheit von Natur und Geiſt möglich geweſen. Kein anderes Volk hat eine ſolche Begeiſterung für das Schöne beſeſſen. Organiſcher, als irgendwo, haben ſich bei den Griechen die verſchiedenen Dichtungsarten entwickelt, ſo daß ſie durch die Plaſtik ihrer Geſtalten zugleich den Werth eines allgemeinen poetiſchen Kanons erworben haben.

Die Individualität, von welcher das Griechiſche Leben ausging und die ſich auch in ſeinem anthropomorphiſchen Polytheismus abſpiegelte, zeigt ſich ſogleich in einer Mannigfaltigkeit von Stämmen, die aus dem Thrakiſchen Grundſtock ſich abzweigten und ſich in großer Beweglichkeit unter einander berührten. Die Pelasger und Hellenen traten zuerſt entſchiedener hervor, dann aus dieſen die Aeoler, Jonier und Dorier. Das Aeoliſche Element verſchmolz allmählich mit dem Joniſchen und Doriſchen auf die mannichfachſte Weiſe. Eine Wanderſucht veränderte lange den Sitz der Stämme, bis mit dem zehnten Jahrh. v. Chr. eine gewiſſe Fixirung derſelben ſich befeſtigte. Der Wandertrieb nahm eine neue Geſtaltung an, die der Koloniſation, die vorzüglich nach Großgriechenland, nach Kyrene und Maſſilien gerichtet war. Wir ſehen bei den Griechen von vorn herein das Element als ein ihnen freundliches, heimathliches, geſelliges auftreten, welches den Orientalen fremd geblieben war und das nur die Phöniker erſt zu erſchließen begonnen hatten: das Meer. Der friſche Hauch der Welle, die ſchäumend an der vielbuchtigen Küſte brandete, der Blick auf die uferloſe und doch zu fernen Wundern lockende Fläche der Thalaſſa, die wilde Poeſie eines Seeräuberlebens, das auf den kleinen, felſigten Eilanden ſich einniſtete, die Culturſchätze, die von Aegypten und Phönikien auf dem Rücken der bläulichen Woge durch Einwanderer herzugebracht wurden, dies Alles macht ſich in der Poeſie der Hellenen fühlbar und mit Recht iſt geſagt worden, daß Homer nirgend ſo groß ſei, als auf dem Meere.





Die älteſten Mythen der Griechen ſpielen immer, ſei es auf dem Meere ſelbſt, wie die Argofahrt, ſei es am Ufer des Meeres, wie der Kampf mit Troja. Die Göttin der Schönheit, die ſchaumgeborene, ſteigt aus den Wellen bei Kypros an das Land. Andromeda, angefeſſelt an den rauhen Fels des Seegeſtades, wird von einem Meerungeheuer bedroht. Poſeidon iſt es, deſſen Zorn den Dulder Odyſſeus zehn Jahr von Ithaka fernhält. Die ganze Scheibe der Erde iſt vom Okeanos, dem unergründlichen, dem ewig ſeienden Vater, umgürtet. Aus dem Waſſer, lehrt der Philoſoph Thales, ſei Alles hervorgegangen und das Waſſer, ſingt der Dichter Pindar, ſei das Beſte, das Edelſte. Die Frage um die politiſche Hegemonie, welche Griechenland zerrüttete, war an den Beſitz der Flotte geknüpft. Genug, überall iſt es das Meer, dem wir bei den Griechen begegnen, während bei den Chineſen die Hauptſtadt, bei den Indern die Waldſiedelei, bei den Buddhiſten das Kloſter, bei den Perſern das Heerlager des Shahs, bei den Aegyptiern der Nilſtrom und die Katakombe, bei den Arabern die Wüſte den localen Mittelpunct ausmacht. Von den Bergländern im nördlichen Griechenland zog es die Menſchen mehr und mehr nach Süden, wo ſie auf Halbinſeln und Inſeln ſich zerſtreueten. In den Thrakiſchen Gauen bildete ſich die erſte höhere Cultur Griechenlands und knüpfte ſich für die Poeſie an den Namen des Orpheus.

---

### Orphiſche Hymnik.

Orpheus iſt ein mythiſcher Name geworden, wenn auch noch heutige Reiſende ſein Rieſengrab bei Leibethra in Pierien zu erkennen geglaubt haben. Daß die Dichtungen, die uns unter der Bezeichnung Orphiſcher Hymnen, eines Orphiſchen Epos über die Argofahrt und eines myſtiſchen Gedichtes über die geheimen Kräfte der Steine, überliefert ſind, nicht vor dem alten Thrakiſchen Sänger Orpheus herrühren, iſt gewiß. Ebenſo gewiß aber iſt es, daß wir in den dem Orpheus zugeſchriebenen Hymnen einen Nachhall der prieſterlichen Hymnik beſitzen, welche die Stiftung der alten Culte begleitete. Dieſe Culte wurden ſpäterhin myſtiſche d. h. Geheimculte, weil ſie der fortgeſchrittenen

Bildung und Aufklärung gegenüber sich nur in solcher Form erhalten konnten. Die 86 Hymnen, die wir noch als Orphische übrig haben, sind ihrem Ursprung nach vielleicht nicht älter, als aus der Zeit der Pisistraditen, wo Onomakritos im Dienste derselben Chresmoi: Orakelsprüche, und Teletai: Weihelieder im Orphischen Sinn componirte. Da man aber bei solchen Productionen doch den Typus der Tradition festzuhalten bemühet und Onomakritos eigens mit dem Studium mystischer Culte beauftragt war, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir doch einen gewissen Rest des Ursprünglichen in den von Neupythagoräern und Neuplatonikern uns erhaltenen Dichtungen überkommen haben. Alles, was wir über die Poesie eines Orpheus, Linos, Amphion, Melampos, Olenos, Eumolpos, Musäos u. A. muthmaßen können, besteht hiernach darin, daß in der Hymnik das epische Element noch mit dem lyrischen verschlungen war. (Bode: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. I, Leipzig 1838, 87—190).

---

### α) Die Epik.

Der liturgischen Hymnik zunächst entwickelte sich in den sagenlustigen Stämmen der Griechen die Epik, indem sich allmälig ein Zusammenhang der besondern Ueberlieferungen erzeugte, vorzüglich dadurch, daß sich hervorstechendere Begebenheiten zum Mittelpunct machten, an welche die kleineren sich anlegen und sich den Hauptwendungen episodisch einfügen konnten. Wandersänger: Rhapsoden genannt, trugen die Geschichten umher. Der Hexameter wurde das bequeme und unendlich elastische Metrum für die Erzählung, deren Vortrag man mit der Kithara begleitete. Der Rhapsode hielt bei der Recitation einen Lorbeerzweig in der Hand, den er, wenn er aufhörte, dem folgenden übergab. Der Bildungsproceß war ein ganz ähnlicher, als wir ihn schon einmal bei dem Indischen Epos gesehen haben. Die Gegenstände, die als centralisirende Angelpuncte hervorragten, waren: 1) der Zug der Argonauten und 2) der Trojanische Krieg.

## Der Argonautenzug.

Der Argonautenzug ist, als eine Merfahrt, ächt Griechisch. Es sind Heroen, die ihn unternehmen. Vom fernen, goldreichen Kolchis gilt es, einen Wunderschatz unter vielen Gefahren, Zaubereien, Hindernissen zur Heimath zu bringen. Ohne die Liebe der Medea zu Jason aber würden die Helden ihr Ziel doch nicht erreicht haben. Orpheus selbst ist unter ihnen und besingt ihre Abenteuer, d. h. die ganze Sage und ihre erste epische Gestaltung ist vorhomerisch gewesen, wenn wir jetzt auch nur spätere Darstellungen übrig haben. Die dem Orpheus zugeschriebenen Argonautika enthalten 1384 Hexameter.

## Der Trojanische Krieg.

Im Argonautenzug steht der Hort voran; im Trojanischen Kriege ist es das Weib, welches als vornehmstes Motiv erscheint. In der Ilias ist es die schöne untreue Helena, in der Odyssee die würdevolle treue Penelope, um welche der Kampf entbrennt. Dort ist es nur eine Gesellschaft von Helden, die eine gemeinsame Expedition unternimmt, hier sind es Völker, die gegen einander in den Kampf ziehen. Der Trojanische Krieg ist das Vorspiel aller Kämpfe zwischen dem Orient und Occident. Es konnte nicht fehlen, daß ein solcher Kampf in seiner langen Dauer und in seinen tiefeingreifenden Folgen das Interesse aller Griechischen Stämme erregte und eine große Menge von Sagen hervorrief. In der Structur derselben mußte sich sehr natürlich eine Doppelrichtung erzeugen, einmal die Schilderung der Heldenkämpfe vor Troja selber: die Aristeia, und sodann die Schilderung der Abenteuer der Helden auf ihrer Rückfahrt von Troja in die Heimath: der Nostos. Eine Menge von Rhapsoden beschäftigte sich mit der Erzählung derselben, hochgeehrt von dem gern lauschenden Volke, wie Phemios und Demodokos. Aber das Epos bedarf einer langen Dauer, sich zu läutern und erst im neunten oder zehnten Jahrh. v. Chr. gewann dasselbe diejenige Gestalt, welche wir die homerische nennen. Ob der Name Homeros nach der Mundart der Kymäer im alten Jonischen blind heißt, weil der Sänger blind war, ob er, als Compositum von ὁμοῦ und ἀρεῖν, der

gemein egoiſtiſchen Motiv, ſondern aus dem Princip einer heiligen Pflicht handelte, ſo war es möglich, mit ihrer Grauſamkeit ſo viel ſchöne Tugenden zu vereinen, als den Araber auszeichneten und uns mit ihm zum erſten Mal auf den Boden einer natürlichen Humanität zu verſetzen, welche die Individualität ungehemmt ſich entfalten läßt.

## Die ältern Arabiſchen Dichter und Dichterinnen.

Wir beſitzen allerdings keine Dichtungen der Araber, die wir über das ſechſte Jahrh. der chriſtlichen Zeitrechnung zurück zu datiren vermöchten. Aber, wie ſchon oben geſagt wurde, hindert nichts die Annahme, daß nicht die Poeſie der Araber ſchon vor den uns überkommenen Zeugniſſen eine ähnliche geweſen ſei, denn völlig geſanglos wird Niemand ſich dieſen höchſt begabten Stamm denken können. Seine Lebensart aber war ſchon zu den Zeiten des Hebräers Jakob, deſſen Sohn Joſeph an eine Arabiſche Karavane verkauft ward, dieſelbe, wie bei Muhammeds Auftreten. Von einer beſondern Einwirkung der Griechiſchen oder Hebräiſchen Poeſie vor Muhammed wird Niemand eine Spur nachweiſen können Wenn ein Dichter El Muhelihl oder Muhallal als derjenige genannt wird, der im fünften oder ſechſten Jahrh. v. Chr. zuerſt dreißig regelmäßige Verſe gemacht und den Reim eingeführt habe, ſo kann dies ſchwerlich etwas Anderes heißen, als daß mit ihm, wahrſcheinlich in Verbindung mit einer weitern Verbreitung der Schreibkunſt, die Poeſie den Uebergang von dem Zuſtande einer immer entſtehenden und vergehenden Naturpoeſie zu dem einer bewußten Kunſtpoeſie gemacht habe, nicht aber, daß die Araber bis dahin ſo viele Jahrhunderte hindurch ohne alle Poeſie geweſen wären. Wurden jedoch ſogar die Lieder der vormuhammedaniſchen Zeit uns erſt durch Bemühungen eines muhammedaniſchen Arabers zwei Jahrhunderte nach Stiftung des Islam erhalten.

Unter den ältern Dichtern zeichneten ſich aus: Elatwa; Akel Elmorár, König von Knida; Ben Hodſchr; Scheier ben Dſchenab; Abdallah ben Eldumeina von Chatam; El Motelemmis; Taabatta Scharran von Fehm;





Schanfera von Esd, der berühmteste Läufer und Bogenschütze. Der Held, den diese Dichter selbst als den ersten preisen, ist der grimme Faris, der sich endlich aus Schmerz über Freundesuntreue ganz in die Wüste zurückzog, sich dort nicht nur mit Panthern und Löwen, Gazellen und Geiern gesellte, und als ein entsetzlicher Räuber auf windschnellem Roß Alles in Schrecken setzte, sondern in seiner Ueberkraft selbst Wirbelwinde glaubte bekämpfen zu können. — Von den Dichterinnen sind zu nennen: Ofeiret; Tomâdhir, genannt El Chansa, die stumpfnasige: Horka, Tochter des letzten Königs von Hira; Amra, die Chatamische; Safija von Bâhita; Taabata's Mutter: Leila von Achjal; Umm Elnohaif.

## Die Hamâsen.

Hamâsa heißt Arabisch Tapferkeit. Weil aber das erste Buch einer lyrischen Anthologie Abu Temmams so betitelt ward, so ist dieser Name als ein technischer in Gebrauch gekommen. Abu Temmam, 805—846 n. Chr., einem der ältesten Beduinenstämme entsprossen, sammelte viele Gedichte, schrieb sie nach der Tradition nieder und vereinigte sie in ein Liederbuch: El Hamâsa, auch die große Hamasa genannt. Es zerfällt in 10 Bücher: 1) Heldenlieder; 2) Todtenklagen; 3) Weisheitssprüche; 4) Liebeslieder; 5) Spottlieder; 6) Gast- und Ehrenlieder; 7) Beschreibungen des Kameels, der Schlange und der Regengüsse; 8) Reise- und Rastlieder; 9) Scherzlieder; 10) Schmäh- und Loblieder auf die Weiber. (Die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, übersetzt und erläutert von Rückert, Stuttgart 1846, 2 Bde. Es sind darin größere und kleinere Gedichte von 521 Dichtern und Dichterinnen.) — An diese treffliche Sammlung, die uns eine der schönsten Epochen aller Poesie erhalten hat, schließt sich die kleine Hamâsah von Abu el Boktheri, st. 898 n. Chr. und das Buch der Gesänge: Kitab al Agani von Abulfaradi Isfahani, st. 966, in welchem die Biographien von 395 Dichtern gegeben sind.

dieſem Gedicht in eine ſo kunſtreiche Einheit zuſammengefaßt, daß ſie nach jeder Betrachtung wieder an Schönheit und Reiz für uns gewinnt. Der Inhalt dieſes Epos iſt höchſt einfach. Ein Griechiſcher Fürſt wird auf der Rückfahrt von Troja zehn Jahr hindurch auf dem Meere durch den Zorn des Poſeidon umhergeworfen, bis er endlich im zehnten Jahr ſeine Heimath wieder erreicht und dort die Freier tödtet, die mit trotzigem Uebermuth ſeine Gattin und ſeinen Sohn bedrängt und ſeine Habe aufgezehrt haben. Allein auch hier ſehen wir den großen Dichter die Erzählung ſogleich im zehnten Jahr beginnen und die Begebenheiten der früheren Zeit epiſodiſch einflechten. Immer haben wir einen feſten Punct, das Eiland Ithaka, vor uns, deſſen Rauch von Ferne aufſteigen zu ſehen Odyſſeus ſich ſehnt. Die Steigerung der Spannung iſt in der Odyſſee eben deshalb viel größer, weil die Retardationen größere ſind und die Entwicklung noch dramatiſcher, weil ſie in einen Kampf ausläuft und zwar in einen Kampf des Einzelnen mit der Menge der Freier. — Von dem bunten Panorama der Fremde, in welchem Odyſſeus umirrt, blicken wir immer in die Behauſung deſſelben daheim, wo die ſittige Penelopeia und der verſtändige Telemachos des Gatten und Vaters Jahr auf Jahr mit Treue nnd Ungeduld warten. Statt der kriegsluſtigen Völker, die in der Ilias auftreten, iſt es alſo die Familie, die hier den Hintergrund ausmacht; ſtatt des leidenſchaftlichen Jünglings erſcheint der Mann, deſſen liſtenreiche Beſonnenheit in allem Wechſel das Eine Ziel, die Rückkehr zu den lieben Seinen, unverrückt im Auge behält und den ſelbſt die Schönheit der göttlichen Nymphe Kalypſo nicht zu tröſten vermag, bis ſie ihm ein Floß zu bauen geſtattet, das aber Poſeidon wiederum zerſchellt. So kommt er zu den wohllebigen Phäaken, die ihn endlich nach Ithaka bringen. Aus tiefem Schlaf erwachend, ſteigt er an's Land, ohne zu wiſſen, daß er den heimathlichen Boden betritt. Erſt allmälig erkennt er ſein Ithaka! Welch ein Meiſterzug! Und er, der Herr und König, tritt nun zunächſt unerkannt, als Bettler, in ſeinen Palaſt, ein Gegenſtand des Spottes der übermüthigen Freier, bis die Kataſtrophe beginnt, wo er, den Pfeil durch die Axtlöcher ſchnellend, als ihr Sieger daſteht und nun alle dahin mordet.

Auf der einen Seite dieses Kampfes liegt die *mährchenhafte Weltweite* mit ihren Nymphen, Kyklopen, Sirenen, Prachtgärten, Gefahren, Todtengesprächen, auf der andern die *Idylle der traulichen Heimath*, das Entzücken des Wiedersehens, der Genuß der treuen Liebe, die Freude am überstandenen Mühsal. Die Alten zogen die Ilias vor, uns Modernen sagt die Odyssee mehr zu. Es gibt kein Gedicht, das ihr gleich käme.

## Die Homerische Composition.

Ilias und Odyssee sind aus der epischen Tradition als ihrer Grundlage erwachsen, aber als Gedicht das Werk Eines Genius, denn aus einem bloßen Erzählen und Wiedererzählen der Sage würde nimmermehr eine solche künstlerische *Nothwendigkeit* entsprungen sein, als diese Epen sie zeigen. Auch durchdringt beide dieselbe Heiterkeit, deren Grazie sogar das Tragische überschwebt; dieselbe Vollständigkeit der menschlichen Natur; dasselbe Gleichgewicht von Kraft und Anmuth; dieselbe freiere Menschlichkeit und sittliche Tiefe. Die Sprache hat überall dieselbe veranschaulichende Ausführlichkeit, eine gewisse farbensatte Behandlung, eine ideale, gleichmäßig waltende Ruhe, eine individualisirende Breite. In der Malerei ihres Ausdrucks ist sie unübertroffen. Die Prädicate, mit welchen Homer etwas beschreibt, sind in ihrer Einfachheit unendlich bezeichnend, wie der hochherdonnernde Zeus, das umufernde Meer, das grünbekräuterte Thal, die männermordende Lanze u. s. w. Sein Hexameter aber hat eine unbegrenzte musikalische Elasticität. Die Natur selbst, meinte Aristoteles, habe dies Metrum gelehrt; es habe die größte Beharrlichkeit, die vollkommenste Gleichmäßigkeit und den stärksten Schwung.

Wie nun diese Heldengedichte ihre jetzige Gestaltung erlangt haben, ist dunkel. Auf den Küsten und Inseln Kleinasiens sollen sie zuerst gesungen sein. Im neunten Jahrh. soll Lykurgos mehre Stücke, die er auf seinen Reisen gehört hatte, im Gedächtniß mit nach Haus gebracht haben. Zu Solons Zeit waren sie in Athen bekannt. Er soll darauf gedrungen haben, die der Zeit und dem Inhalt nach nächsten Rhapsodien auch nacheinander, ἐξ ὑποβολης oder ἐξ ὑπολημψεως zu singen. Pisistratos und

ſeine Söhne, beſonders Hipparchos, ſammelten die noch vorhandenen Rhapſodien, ließen ſie aufzeichnen und durch kundige Männer aneinanderreihen. Dieſe, welche die Ordnung des Zuſammenhangs aufſuchten, galten für die erſten Diaskeuaſten des Ganzen und müſſen von den ſpätern Kritikern, den Chorizonten, unterſchieden werden, welche das Geſammelte genauer unterſuchten und nicht ſelten wieder trennten. Man hatte endlich 8 verſchiedene Recenſionen der Homeriſchen Geſänge, von welchen 2 nach ihren Verfaſſern, 6 nach Städten und Ländern benannt wurden. Die beiden erſten ſind die des Antimachos (um 400 v. Chr.) von Kolophon und die des Ariſtoteles, die auch den Namen ἡ ἐκ του ναρθηκος ἐκδοσις erhielt. Ein feſter Homeriſcher Text bildete ſich erſt im Alexandriniſchen Zeitalter. Der eine der Alexandriniſchen Kritiker, Ariſtarchos aus Samothrake, 170 v. Chr. hat wahrſcheinlich auch die Abtheilung der Gedichte in 24 Geſängen gemacht (K. Lehrs: de Aristarchi studiis Homericis, Regiomonti, 1833).

## Die Homeridiſchen Hymnen.

Der Orphiſche Hymnus erhielt ſich, als den geheimen Weihen gewidmet, an den Orten der betreffenden Heiligthümer durch die Prieſter. Der Homeridiſche Hymnus wurde bei öffentlichen Volksfeſten von den Rhapſoden recitirt. Er hatte einen epiſchen Charakter. Allerdings nannte er die Gottheit auch, wie der Orphiſche, mit ihren vielen Namen, ging aber, namentlich in den größeren, in eine Ariſteia des Gottes über, in welcher derſelbe jedoch der ausſchließliche Gegenſtand blieb und die Nebengeſtalten ohne weitere Bedeutung daſtanden, als nur die Hauptgeſtalt durch einen Gegenſatz zu erhellen. Wir beſitzen noch 33 ſolcher Hymnen, unter denen 5 größere, nämlich auf den Deliſchen Apollo von Kynäthos von Chios, einem Zeitgenoſſen Pindars; auf den Pythiſchen Apollo; auf die Aphrodite; auf die Demeter und auf den Hermes. Als Vorgeſänge bei den Feſten hießen die Hymnen auch Proömien. Viele waren nur kurze Charakteriſtiken der Götter, die man um ihren Segen anflehete. Jene größeren ſind es werth, den Namen Homeridiſcher zu tragen.





## Margites.

Es ist für den höhern Standpunct der Griechen durchaus charakteristisch, daß mit dem tragischen Ernst zugleich die Komik sich hervorarbeitete und daß Homer nicht bloß als der Dichter des heroischen, sondern auch als der des komischen Epos galt. Er soll, als er nach Kolophon gekommen, dort das Urbild zu seinem Helden gefunden haben, den Margites, einen anmaßlichen Vielwisser, der aber nichts ganz wußte und in allen Dingen sich als einen Stümper zeigte. Nicht einmal zum Graben oder Pflügen hatten ihn die Götter geschickt gemacht und er hieß sprichwörtlich der unkluge. Er stammte von überaus reichen Eltern ab. Als er sich verheirathete, wollte er mit seiner Braut nicht eher zusammentreffen, bis diese durch Ueberredung in eine Verstellung willigte und vorgab, sie sei unten verwundet und kenne nur ein einziges Mittel, die Wunde zu heilen, worauf der Tölpel als Arzt ihr beiwohnte und die Cur glücklich zu Stande brachte. Weder Parodie noch Satire sollte das Gedicht sein, sondern die verkehrten Handlungen des Margites mit der unbefangensten Laune und Heiterkeit von ihrer lächerlichsten Seite darstellen. Das Epos war daher mit Jamben durchflochten, deren Rhythmus sehr geeignet war, nach einer viel versprechenden Vorbereitung im heroischen Versmaaß die großartige Einleitung in irgend eine kolossale Dummheit auslaufen zu lassen. Die Alten bewunderten dies leider verlorene Gedicht außerordentlich, wie die Anführungen von Platon, Aristophanes und Aristoteles zeigen, welcher letztere im vierten Capitel seiner Poetik die frühesten Keime der komischen Kunst darin findet. Zeno erläuterte ihn wie die Ilias und Odyssee und Kallimachos liebte ihn ganz vorzüglich.

## Die Kykliker des Troischen Sagenkreises.

Die Ilias und die Odyssee hatten aus der Sagenfülle die centralen Puncte in der Doppelrichtung der Aristeia und des Nostos hervorgehoben. Allein auch die übrigen Sagen des Troischen Mythenkreises wurden besungen und machten eine in sich abgerundete Totalität aus, die man Kyklos nannte, eine bei den Griechen sehr allgemeine Bezeichnung für ein in sich abgeschlossenes

Ganzes, wie z. B. das verlorengegangene Buch des Aristoteles über die Dichter auch Kyklos hieß. Von diesen auf den Trojanischen Krieg sich beziehenden Epen haben wir keines mehr übrig, nur eine Beschreibung, welche Proklos hinterlassen hat, der sie noch vor sich hatte. Photios, dem wir diesen Bericht verdanken, hat ihn leider nur unvollständig aufgenommen. Aus dem ganzen Kreise der epischen Poesie waren es 8 Gedichte, welche die Troische Heldenzeit feierten; zwei davon waren die Homerische Ilias und Odyssee. Zu diesen standen die übrigen in dem Verhältniß der Ergänzung der Geschichte, so daß alle 8 folgende Ordnung hatten:

Kypria, Ilias, Aethiopis, kleine Ilias, Ilions Untergang, die Nostoi, Odyssee, Telegonie. Die letztere erzählte, wie Odysseus, nachdem er auf Ithaka gelandet, von seinem Sohne Telegonos, der ihn nicht kannte, ermordet wurde.

Die Kypria, in eilf Büchern, sollen den Stasinos von Kypros, nach Andern den Hegesinos vom Kyprischen Salamis zum Verfasser gehabt haben. Die Geschichte der Helena machte ihren vornehmsten Inhalt aus. — Die Aethiopis in 5 Gesängen vom Milesier Arktinos enthielt die Geschichte des Achilleus, in welche die des Aethiopenkönigs Memnon verflochten war, der den Troern als Bundesgenosse zu Hülfe eilte. — Die Ilias mikra von Lesches schilderte den Streit um die Waffen des Achilleus und die Einführung des hölzernen Rosses in die Stadt Troja. — Die Zerstörung Ilions: Iliupersis von Arktinos schloß mit der Abfahrt der Helden. — Die Rückkehr der Atriden in 5 Büchern vom Trözener Agias ging davon aus, daß Athene den Frevel rächen wollte, der gegen sie durch die Zerstörung des Palladions verübt war. Sie bewirkte daher den Tod des Agamemnon, während sie dem Menelaos eine glückliche Heimkehr bereitete. Polygnotos stellte in seinem Gemälde: die Unterwelt, viele Scenen nach der Beschreibung der Nekyia in diesen Nosten dar. — Den Schluß des ganzen Kyklos machte die Telegonie des Eugammon von Kyrene in zwei Büchern. Sie erzählte die Geschichte des Odysseus bis zu seinem Tode. Telegonos war der Sohn des Odysseus und der Kalypso, die ihn, seinen Vater aufzusuchen, ausgesandt hatte.

## Die übrigen Kykliker.

Außer den Epen, die sich auf den Trojanischen Krieg bezogen, gab es noch eine große Menge anderer Dichtungen, die ebenfalls zu dem gesammten epischen Kyklos gerechnet wurden, von denen wir aber auch nichts mehr besitzen. Das genealogische Element und der Uebergang aus demselben in die Geschichtschreibung der Logographen scheint in ihnen ein Sinken des epischen Tones erzeugt zu haben. Dem Inhalt nach könnte man sie das Dorische Epos nennen, im Gegensatz zum Homerischen als dem Jonischen. Eine Thebais, Alkmäonis, Phoronis, Danais, Korinthiaka, Heraklea, Oechalia, Minyas, Phokais, Naupaktika, Amazoneia, Akhis, Theseis, Europia und Oedipodie; letztere von Kynäthon in 6500 Versen, gehören hieher. (H. Ulrici: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. Berlin 1835, I.).

## Die Hesiodische Epik.

Die Epik mußte ihre Naivetät gemach einbüßen, je mehr der Zustand der Griechen aus der Willkür der Heroenzeit sich in die verwickelten Verhältnisse der geordneten bürgerlichen Gesellschaft hinüberlebte. Die Heiterkeit der Homerischen Anschauung verlor sich. Die Reflexion bemühete sich, das Traurige, Schmerzliche, Zerrissene im Dasein der Menschen zu erklären. Sie gab der epischen Poesie eine ethische Richtung, die in Hesiodos ihren classischen Darsteller fand. Hesiodos, ein Aeolier im neunten Jahrh. v. Chr., lebte zuerst im Dorfe Askra am Helikon im Gebiet der Thespier. Die Lage war keineswegs behaglich. Nach dem Tode seines Vaters zerfiel er mit seinem verschwenderischen Bruder Perses, dem die Richter durch einen nach seiner Meinung ungerechten Spruch das väterliche Erbe zum Theil zusprachen und verzog nach Orchomenos, dessen Bewohner ihn nach seinem Tode als Heros verehrten.

Das Verhältniß zu seinem Bruder bewog den Dichter zur Abfassung des gnomischen Epos der: Werke und Tage, das bei den ältern Griechen auch unter dem Titel der Hypotheken, den Gnomen und Paränesen angeführt ward. Der

ſiodos wollte dem Perſes gute Lehren geben, wie er ſich der Proceßſucht fern halten und am gewinnreichſten wirthſchaften möchte. Dies iſt der eigentliche Kern des Gedichts. Es leitet ſich mit einer mythiſchen Schilderung ein, welche die Unſeligkeit des dermaligen Lebens der Menſchen aus der Sage der Pandora und aus der Abfolge der Zeitalter vom goldenen bis zum ehernen hin erklärt, in welchem Aſträa die Erde verlaſſen habe. Nur Fleiß und Selbſtthätigkeit vermöchten noch dem Einzelnen ein glücklicheres Loos zu ſchaffen. Von allgemeineren moraliſchen Gemeinplätzen wendet ſich der Dichter zu einer Beſchreibung der Arbeiten des Böotiſchen Landmannes und Schiffers und läßt ſeine ökonomiſchen Regeln in einen förmlichen Kalender übergehen, von welchem das Gedicht, das zuerſt nur Erga: Werke, hieß, auch den zweiten Namen der Hämerä: der Tage, empfing. Der Schluß, welcher dem Perſes anräth, von der böſen Eris zur guten ſich hinzuwenden, lenkt dann wieder in den Anfang des Ganzen, in die Prometheiſche Sage, in die Erzählung vom Urſprung der Uebel zurück. Wenn man den Unterſchied der heitern, freien Weltanſchauung Homers und der trüben, ſorglichen Spruchweisheit Heſiods recht erkennen will, ſo muß man mit dieſer poetiſchen Nationalökonomie der Thrakiſch-Pieriſchen Muſen das anmuthige Bild vergleichen, welches Homer in der Beſchreibung des Achilleiſchen Schildes von dem Cyklus der friedlichen Beſchäftigungen der Menſchen gemacht hat.

Der reflectirende Geiſt Heſiods konnte auch die Mythologie nur in einem ethiſchen Lichte erblicken. Er wollte auch in ihrer Schilderung den gegenwärtigen Weltzuſtand begreiflich machen. Seine Theogonie hat zu ihrer eigentlichen Aufgabe die Darlegung des Ueberganges vom Chaos zum Kosmos, von den alten phyſiſchen Göttern zu den neuen ethiſchen durch die Titanomachie, in welcher Zeus, als der Gründer der neuen ſittlichen Weltordnung, die rohen, willkürlichen Gewalten der urſprünglichen Söhne der Erde beſiegt und in den Tartarus hinabwirft, ſo wie er auch alle finſtere, das Leben bedrohenden Mächte in das Nachtgrauen an die fernſte Grenze der Erde verbannt. Die Theogonie enthält bis Vers 115 ein Prooemium, worin Heſiod ſeine Dichterweihe durch die Muſen beſchreibt; bis 452

folgt die Kosmogonie und bis 962 die eigentliche Theogonie; von da bis 969 beginnt eine Herogonie, die jedoch entweder hier nicht mehr hergehört oder auch viel weiter ausgeführt gewesen ist. — Als eine Probe der Hesiodischen Behandlung heroischer Kämpfe besitzen wir noch den Schild des Heraklès in 424 Versen, denen späterhin als Einleitung 56 Verse aus einem andern Epos des Hesiod, dem Katalogos Gynaikon, vorgesetzt wurden. Diese Beschreibung des Herakleischen Schildes ist in Allem, was sie von Genrebildern allgemein menschlicher Zustände bringt, eine Nachahmung des Achilleischen Schildes von Homer; ihr Hauptpunct aber ist eine zwar sehr aufgeputzte, jedoch in Verhältniß zu Homer matte und kalte Schilderung des Kampfs des Heraklès und Kyknos.

Da überhaupt durch die Kykliker die Heroen schon genugsam verherrlicht waren, so muß man den richtigen Tact Hesiods anerkennen, daß er die Heroinen zum Gegenstand machte in dem Weiberkatalog oder den Eöen, welcher sonderbare Name daraus entsprang, daß die Formel ἢ οἵη: oder wie, in dem Uebergang von einer Frauengeschichte zu einer andern, sehr häufig darin wiederholt war. Dies Epos von der Genealogie der Hellenischen Heldenfrauen stand bei den Griechen in außerordentlichem Ansehen, weil es die Stammbäume der meisten Böotischen und Thessalischen Adelsgeschlechter in einer ungekünstelten Uebersicht vereinte. Das Interesse war also weniger ein poetisches, als ein materielles. Die Eöen waren gleichsam eine Adelsmatrikel, auf die man sich unzählige Male berief. Weil in späterer Zeit dies Interesse sich verlor, so erklärt sich daraus auch wohl der Verlust des Gedichtes selbst, von dem wir nur noch einzelne Fragmente übrig haben. (Bode, a. a. O. I, 449. ff.)

## Mystische Epik.

Eine eigenthümliche Richtung nahm die Epik durch die priesterlichen Dichter, die in Zeiten großer Bedrängniß bald hier bald dort auftraten und durch ihre Orakel: Chrēsmoi und

Sühnelieder: Katharmoi, den Fluch von Städten und Landschaften, der von Göttern Verbrechen halber über sie verhängt war, hinwegbeteten. So riefen die Athener 612 den Epimenides von Kreta, einen Apollinischen Sühnepriester, dem man auch außer seinen Katharmen eine Theogonie, ein Epos vom Kampf der Kureten mit den Korybanten auf Kreta und eine Argofahrt zuschrieb. Dem wunderthätigen Aristeas von Prokonesos wurde eine Geschichte der Hyperboreischen Arimaspen in 3 Büchern beigelegt, worin die Kämpfe der Arimaspen mit den Gold hütenden Greifen erzählt waren. Der Apollinische Sühnepriester Abaris, der als Gesandter der Hyperboreer im siebenten Jahrh. nach Athen kam, soll ein Epos von der Ankunft Apollo's bei den Hyperboreern verfaßt haben u. s. w. Alle diese Dichtungen scheinen den Typus der Hesiodischen Schule gehabt zu haben und hingen mit den hieratischen Ueberlieferungen der Thrakischen Orphiker zusammen.

## Didaktische Epik.

Nach Griechischen Begriffen gehörte die Lehrpoesie, die im heroischen Metrum auftrat, zur epischen Poesie, wenn auch dieselbe sich der Mythik nur als eines allegorischen Mittels bediente oder gar sich ihr polemisch entgegenstellte. Schon im Hesiodischen Epos macht sich überall die Reflexion bemerklich. Ein kühler, prosaischer Zug durchweht seine Schilderungen. Seine Götter haben nicht mehr die frische, vollständige Individualität der seligen Homerischen Götter und verblassen oft schon zu allegorischen Personificationen. Je entschiedener der Verstand die alte Mythik kritisirte, um so gereizter flüchtete sie sich in die thaumaturgische Mystik. Man könnte die epischen Dichtungen der Orphiker füglich den Legenden der Indischen Puranen vergleichen. Aus der alterthümlichen Gnomik sonderte sich die Fabeldichtung ab und die kosmogonischen Epen führten zur speculativen Weltanschauung hinüber, welche die Vorstellung der Götter in Ideen auflöste. Der Fabel begegnen wir schon in Hesiods Werken und Tagen, wo die Fabel vom Habicht und der Nachtigall erzählt wird.





Stesichoros, Archilochos werden als Fabeldichter genannt. Eine selbstständigere Behandlung wurde der Fabel durch Aesopos im sechsten Jahrh. v. Chr. zu Theil, der ein Sclave des Jadmon zu Samos war. Delphier ermordete ihn. Wahrscheinlich schrieb er seine Fabeln nicht auf, sondern vertrauete sie der Tradition an, wodurch der Vermischung des Aechten und Unechten der Weg geöffnet war. Der Mythos, Ainos, Logos, Apologos, wie von den Griechen die Fabel genannt wurde, hatte ursprünglich keine besondere Affabulation, kein pointirtes Epimythium, sondern überließ die Nutzanwendung im concreten Fall dem Hörer oder sprach sie schon innerhalb der Erzählung als ein integrirendes Moment derselben aus. Wir haben von der Aesopischen Fabel nichts mehr übrig. Ihren Umgestaltungen werden wir noch öfter begegnen. Daß der Gang ihrer Entstehung ein ganz ähnlicher, wie der der Indischen Fabel ist, liegt auf der Hand. Für den Zusammenhang beider folgt aber nicht das Geringste daraus und hat nach unserer Meinung ein solcher keine Wahrscheinlichkeit. Daß die Aesopische Fabel in Prosa abgefaßt war, sehen wir daraus, daß Sokrates im Gefängniß sich mit ihrer Versification beschäftigte. — Die kosmogonische Epik führte zur speculativen Weltbetrachtung hinüber, die von den Philosophen zuerst in metrischer Form, in Gedichten dargestellt wurde, welche man insgemein περι φυσεως: über die Natur betitelte. Hatte die hieratische Epik im Aeolischen Stamm ihre vornehmste Schule gehabt, so gewann das philosophische Epos hauptsächlich in Großgriechenland unter den Doriern seine Ausbildung. Ausgegangen ist es von dem Kolophanier Xenophanes, der bald nach dem Einfall der Perser in die Jonischen Städte unter Harpagos 541 v. Chr. sich nach Elea übersiedelte und seit seinem fünfundzwanzigsten Jahr ein langes Leben hindurch in Großgriechenland umherwanderte. Er verfaßte ein Gedicht über die Natur, von dem wir noch einige Bruchstücke übrig haben. Er bekämpfte den Polytheismus aus physischen wie aus ethischen Gründen und fand den Grund des Anthropomorphismus, den er als unsittlich und irreligiös verwarf, in der Neigung aller Wesen, sich das Beste nach sich selber vorzustellen, so daß die Pferde und Ochsen sich ihre Götter ebenfalls als Pferde und Ochsen vor-

ſtellen würden. Seine großartige, ſcharfe Polemik ſchonte auch des Homer nicht. — Ein Schüler, wenn auch nicht ein Zuhörer von ihm war Parmenides aus Elea im fünften Jahrh. v. Chr., der ſich bei ſeinen Mitbürgern durch die trefflichen Geſetze, die er ihnen gab, ein ruhmvolles Andenken ſtiftete, das aber weit überragt ward durch den Ruhm, den ihm ſein Gedicht über die Natur erwarb, worin er die Lehre der Eleatiſchen Schule vortrug, daß nur das Sein iſt und daß alles Werden, alle Bewegung, ein bloßer Schein ſei. Die Einleitung zu dieſem Gedicht, von dem wir noch anſehnliche Fragmente beſitzen, machte er durch eine Allegorie, in welcher die Dike ihn zum Tempel der Wahrheit führt. Aus Nacht zum Licht und Vorſicht gegen die Täuſchung der Sinne, iſt der Grundgedanke dieſes Prooimiums, das uns zeigt, wie Platons ſpeculative Mythendichtung ſchon treffliche Vorbilder fand. — Ihm ſchloß ſich mit einer Neigung zum Pythagoreismus Empedokles an, der in der zweiten Hälfte des fünften Jahrh. 471—11. in der Doriſchen Pflanzſtadt Akragas auf Sicilien als Redner und Staatsmann glänzte und als Arzt durch ſeine Katharmen wirkte, von denen wir noch Einiges übrig haben. Er verfaßte ein Gedicht: über die Natur in 3 Büchern, das nach Suidas 2000, nach Diogenes 3000 Hexameter enthielt und ſich durch ſeine maleriſche Diction auszeichnete, die ihm von Ariſtoteles das Prädicat einer Homeriſchen erwarb. Er ſang, wie aus dem göttlichen Sphäros, worin ſie uranfänglich ruheten, die vier Elemente hervorgegangen ſeien und durch Freundſchaft wie durch Streit bewegt würden. Die Götter waren geſtürzt. Elemente und Kräfte traten an ihre Stelle. Die Poeſie der polytheiſtiſchen Weltanſchauung, war in ihrer Wurzel angegriffen und keine Prieſterkaſte hielt, wie in Indien, die Fortentwicklung des Gedankens auf. (B. H. C. Lommatzſch: Die Weisheit des Empedocles. Berlin 1830. Lommatzſch hat die Fragmente des Empedokleiſchen Gedichts überſetzt und neu zu ordnen verſucht.)

### Das Kunſtepos.

Das Homeriſche Epos iſt das höchſte Dichterwerk, das überhaupt bis jetzt exiſtirt und Kunſt haben wir auch an der Heſio-

diſchen, myſtiſchen und didaktiſchen Epik zu bewundern. Den Ausdruck Kunſtepos gebrauchen wir hier aber in dem Sinn, die Willkür zu bezeichnen, mit welcher die Dichter ſich einen Stoff wählten, ihn epiſch in einer Zeit zu geſtalten, welche politiſch und philoſophiſch aus der Mythik bereits gänzlich herausgetreten war. Heſiodos hatte ſchon in ſeinem Schild des Herakles ein Beiſpiel gegeben, wie der Luxus ſubjectiver Phantaſie einen Gegenſtand ausſchmücken konnte und ſo war es denn die Geſchichte des Herakles, auf welche ſich zunächſt die Willkür derjenigen Dichter warf, die in einer Zeit, wo die Epik ſchon in die Logographie übergegangen und die Lyrik aufgeblühet war, noch ein Epos erzwingen wollte. Wie wir aber in Indien das Epos als erotiſches aus der Lyrik eine neue Kraft ſchöpfen ſahen, ſo ſcheint auch in Griechenland das künſtliche Epos aus der Lyrik ein friſches Colorit ſich angeeignet zu haben. Vieles dieſer Art iſt verloren gegangen. Als ganz vortrefflich bezeichnen die Alexandriniſchen Kritiker die Herakleia des Peiſandros aus dem Doriſchen Kameiros auf Rhodos um 648 v. Chr. Sein Epos umfaßte nur zwei Bücher. — In 14 Büchern oder 9000 Verſen beſang die Thaten des Herakles Panyaſis von Halikarnaß, ein Zeitgenoſſe Pindar's. In 7000 Verſen, in einem Epos: Jonika, beſang er die Geſchichte des Kodros und Neleus und der Joniſchen Anſiedlungen. — Völlig ein hiſtoriſches Epos dichtete der Freund des Hiſtorikers Herodotos, der Samiſche Sclave Chörilos, der ſpäter eine nicht unbedeutende politiſche Rolle geſpielt zu haben ſcheint. Er beſang nämlich in ſeiner Perſeis (Perſika) den Sieg der Athener über Xerxes mit vollem Bewußtſein über ſeine Neuerung, keinen Mythus zum Gegenſtand des Epos zu machen. Dies Bewußtſein ſprach er in ſeinem uns erhaltenen Proömium aus. Die Athener ſchenkten ihm für jeden Vers einen goldenen Stater und ließen ſein Epos rhapſodiren. — So große Kunſt Chörilos bewies, ſo iſt doch ſein Gedicht untergegangen, während die in Proſa geſchriebene Geſchichte ſeines Freundes Herodot ſich erhalten hat. Im richtigen Gefühl der Mißlichkeit, einen Stoff aus der nächſten Gegenwart epiſch zu behandeln, kehrte Antimachos zur ältern Mythik zurück. Er war ein Zeitgenoſſe Plato's, aus Klaros in Jonien gebürtig,

gewöhnlich der Kolophonier zubenamst. Bei den musischen Kampfspielen, welche die Samier dem Feldherrn Lysander zu Ehren gaben, ward er von Nikeratos aus Herakleia besiegt, machte sich aber später durch seine Thebais berühmt, die Proklos als ein Beispiel des künstlich Erhabenen anführt, welches viele Mittel und Vorkehrungen brauche, einen großen Anlauf nehme und sich meistens uneigentlicher Bilder bediene. Der Kaiser Hadrianus zog ihn sogar dem Homer vor.

## Die parodische Epik.

Solche forcirte Bestrebungen forderten endlich auch die Satire heraus. Epische Excentricitäten, wie Chäremons Kentauros, Kleophons Sudeleien, Nikochares Deliasu. a., reizten die Spottlust. Wir haben von solchen Werken wenigstens eines erhalten, die Batrachomyomachie von Pigres zur Zeit der Perserkriege. Dieser Kampf der Frösche und Mäuse parodirt allerdings auch die Ilias, aber gewiß vielmehr den geschraubten Ton des Kunstepos. Es ist weder eine Fabel, noch eine Thiersage, sondern ein freies Product der Heiterkeit des witzigen Griechischen Geistes. Zahllose Male ist späterhin die Batrachomyomachie nachgeahmt, aber keine der Nachbildungen hat die naive Frische, die sich selbst ironisirende Wohligkeit erreicht, welche dieselbe auszeichnet. Wie drollig ist nicht der Uebermuth der Mäus, welche den Krieg veranlaßt! Wie lächerlich die gewaltigen Rüstungen, mit denen sich die Thierchen einander überbieten! Wie komisch die Klage der Athene vor dem Vater der Götter, daß ihr die Mäuse den Mantel zerfressen, den sie auf Borg gewebt und nun komme der Schneider und fordere die Zinsen! Zuletzt werden die Frösche von den muthigen Mäusen auf's Aeußerste bedroht. Der Kronide sucht sie mit seinem Donnerblitz zu schrecken, mit welchem er den großen Enkeladus und der Giganten wilde Stämme besiegt hat. Umsonst. Da sendet er den Fröschen die vielnamigen Krebse zu Hülfe und nun, als diese anrücken und den Mäusen in den Schwanz beißen, stürzen sie in wilde Flucht. — Von den Parodien des Matron

haben wir nur Fragmente. Er beſchrieb ein Gaſtmahl des Rhetors Xenokles zu Athen in Homeriſchen Heldenverſen.

---

## β) Die Lyrik.

Die Epik begann als heroiſche in der Homeriſchen und kykliſchen; wurde zur mythologiſchen Theodicee in der Heſiodiſchen; zur hieratiſch myſtiſchen Epik in der der Apolliniſchen Thaumaturgen; zur didaktiſchen bei den Philoſophen; zur künſtlichen bei den hiſtoriſch mythiſchen Reflexionsdichtern und zur parodiſchen bei den Dichtern, welche die Epik ſelber in epiſcher Form heiter ironiſirten. Es iſt bemerkt worden, daß das kunſtmäßige Epos aus der aufblühenden Lyrik unſtreitig für ſein Colorit intenſivere Farben entlehnte; wir haben jedoch den organiſchen Verlauf der epiſchen Entwicklung, der bei den Griechen ſich in einer ebenſo großen Vollſtändigkeit aller Formen als in reiner Naturgemäßheit ihrer Abfolge darſtellt, nicht unterbrechen mögen. Die Lyrik zeigt uns auf ihrem Gebiete ein nicht weniger bewundernswürdiges Schauſpiel, das wir jedoch uns nur unvollkommen aus zwei Gründen vorzüglich vergegenwärtigen können: einmal weil wir nur ſehr weniges von der lyriſchen Literatur gerettet haben und ſodann, weil wir uns von der Muſik der Alten, mit welcher ihre Lyrik innigſt verbunden war, nur eine ſehr annäherungsweiſe Vorſtellung zu machen vermögen. Fr. Schlegel, Ulrici, Bode, Haupt (Alterthumskunde, Altona 1839. II, 145—186) u. A. haben uns aus den Trümmern, die uns geblieben, ein Ganzes herzuſtellen verſucht, das zu geben um ſo ſchwieriger fällt, als die Lyrik wegen ihrer unmittelbaren Einwirkung auf das Gemüth ein Gegenſtand der Staatsgeſetzgebung war. Ihre Formen wurden daher viel ſchärfer auseinandergehalten, als dies mit den Unterſchieden der Epik der Fall war, die ſich allmählig auseinander in unmerklicheren Uebergängen geſtalteten. Die Hoheit, Kraft, Liebenswürdigkeit und ſittliche Würde des Helleniſchen Geiſtes hat in ſeiner Lyrik eine Schönheit offenbart, mit welcher ſich ſchlechterdings die keiner andern Nation vergleichen kann. Und das

Wenige, das ſich uns von ihr erhalten, reicht doch noch hin, dies Urtheil apodiktiſch zu beweiſen! Wir müſſen aber ſogleich zwiſchen der urſprünglichen volksmäßigen und der ſpäteren kunſtmäßigen Lyrik unterſcheiden. Die erſtere exiſtirte ſchon zur Homeriſchen Zeit und ſcheint durch Jahrhunderte hindurch ziemlich denſelben Charakter behalten zu haben. Die zweite begann im ſiebenten Jahrh. v. Chr. von verſchiedenen Puncten aus. Die größten Dichter der verſchiedenſten Gattungen erſcheinen faſt gleichzeitig, weil nämlich die lyriſche Erregtheit des Gemüths die verſchiedenen Stämme, den Joniſchen, Aeoliſchen und Doriſchen, gleichzeitig enthuſiaſtiſch durchdrang, ſo daß für die Darſtellung nur der Weg übrig bleibt, die Metamorphoſe der beſondern Formen in ihrer Umwandlung chronologiſch zu verfolgen.

### αα) Das Volkslied.

Die Geſangsluſt der Hellenen begleitete frühzeitig alle bedeutendern Vorkommniſſe des Lebens mit Muſik und Geſang. Alle Arbeit wurde dadurch aus der proſaiſchen Bedingtheit zur heitern Feier erhoben. Der Hymenäos feierte die Hochzeit; der Threnos die Todtenbeſtattung, namentlich als Olophyrmos; der Linos, urſprünglich, wie oben bei den Phönikiern angegeben worden, ein Klagelied auf den Tod des Adonis, wurde auch ganz allgemein bei den verſchiedenſten Gelegenheiten geſungen. Homer läßt ihn in der Ilias σ, 570 ff. bei einer Weinleſe ſingen, wo Jünglinge und Jungfrauen die Trauben in Körben fröhlich herbeitragen und in ihrer Mitte einen Knaben haben, der aus klingender Phorminx liebliche Töne lockt und den ſchönen Linos mit hochtönender Stimme ſingt, während der Chor der Winzer und Winzerinnen ihn zugleich mit Tanz und Jauchzen und hüpfendem Sprung begleitet. Die Linodien individualiſirten ſich in den verſchiedenen Landſchaften: der Bormos der Maryandyner, der Lityerſes der Phryger, der Threnos der Dolionen, der Hylos der Myſer und Bithyner, der Gingras der Kyprier u. ſ. w.

Religiös war im Grunde alle Helleniſche Lyrik. Niemand, der die Alten kennt, wird in Abrede ſtellen, daß ſelbſt in der

Erotik, die uns nach ihren einzelnen Ausdrücken von heftiger Sinnengluth durchlodert erſcheinen kann, eine tiefe religiöſe Weihe waltete. Es iſt aber natürlich, daß das religiöſe Gefühl ſich auch einen beſondern Ausdruck gab. Dies geſchah bereits im Hymnus, der noch einen epiſchen Charakter hatte und von den Prieſtern ſowohl als den Rhapſoden recitirt wurde. Die ſpecifiſch lyriſche Form des religiöſen Gefühls wurde aber der Päan. Päan heißt urſprünglich Arzt. Da nun Apollo der Heilgott war, ſo bekam das Loblied auf ihn den Namen Päan und von dieſer engern Bedeutung wurde das Wort auf jeden Anruf an einen Gott überhaupt übertragen, ſeine Hülfe zu erflehen, insbeſondere an den Zeus, der dürſtenden Erde Regen zu ſpenden. Der Gott wird als Helfer angerufen und als der, welcher geholfen hat, verherrlicht. So wird der Päan zum Panegyrikus. Wir haben noch einen von Ariſtoteles gedichteten Päan übrig.

Faſt alle Beſchäftigungen des gewöhnlichen Lebens hatten ihre Lieder. Die Grammatiker nennen uns folgende Klaſſen derſelben: Epimylien, geſungen beim Mahlen; Piſtika, beim Brodbacken; den Elinos, beim Weben; den Julos, beim Wolleſpinnen; den Himaios beim Brunnenziehen; die Aletis, ein Schaukellied am Feſt der Erigone; die Katabaukaleſis, ein Ammen- und Wiegenlied; den Epilenios, das Kelter- und Winzerlied; Poimenika, Hirtenlieder; Bukoliasmen für Rinderhirten; Sybotika für Schweinehirten; Eretika, Ruderlieder. Ferner: Schnitter-, Dreſcher-, Ernte-, Tagelöhner- und Badelieder.

Als ächte Volkslieder müſſen auch die Bettlerlieder gelten, die Ereſionen, Chelidonismaten und Koronismaten. Die Ereſione, von der wir noch unter den Homeridiſchen Hymnen eine beſitzen, war eigentlich das Lied der Knaben, die an den Feſten der Pyanepſien und Thargelien einen mit Wolle umwundenen, mit Früchten geſchmückten Oliven- oder Lorbeerkranz tragend, von Haus zu Haus zogen, mit Wünſchen für die Inwohner und Bitten um eine Gabe. Das Chelidonisma, Schwalbenlied, war ein Lied, worauf Knaben, vor den Thüren umherziehend, auf Rhodos bettelten, geſungen im Boëdromion auf die Wiederkehr der Schwalben und des Frühlings. Aehnlich war das Koronisma, Krähenlied, worauf Bettler, eine Krähe in

der Hand haltend, Gaben einſammelten. (Fr. Ritſchl, in der Encyklopädie von Erſch und Gruber, Sect. III, 1. 321. ff. Köſter: De cantilenis Graecorum popularibus, Berolini, 1831, gibt eine gute Ueberſicht mit Einflechtung aller noch übrigen Reſte des alten Volksliedes.)

### ββ) Die kunſtmäßige Lyrik.

Die kunſtmäßige Entwicklung der Lyrik begründete ſich durch die Umwandlung des geſammten Helleniſchen Lebens, als die Stämme aus dem unruhigen Wanderleben, aus den Kriegszügen und Seeräubereien, aus der Leckerheit der heroiſchen Zuſtände, ſich zu dauernderen Wohnſitzen, zu Induſtrie und Handel, zu geſetzlich geordneten Verfaſſungen fortbildeten und damit zu einem vorher unmöglichen Selbſtgefühl kommen. Von der epiſchen Anſchauung der Wunder der Welt und der Heldenkämpfe der Vorzeit vertieften ſie ſich nunmehr in ihr eigenes Innere. Die Joniſche Lyrik machte als rhythmiſche den Uebergang aus dem epiſchen Ton in den lyriſchen. Weil ſie in muſikaliſcher Beziehung den Vortrag mit der Flöte begleitete, ſo kann ſie auch die aulodiſche heißen. — Die Aeoliſche Lyrik gelangte zur freien, ſelbſtſtändigen Form, zur meliſchen, die ſich in der Geſchloſſenheit der eigenthümlichen Strophe darſtellte. Weil ſie die Begleitung der poetiſchen Nomen durch die Kithara ausbildete, kann ſie auch die kitharodiſche heißen. — Die Doriſche endlich ging von der Volksgemeinde aus, welche ihren öffentlichen Tanz: Choros, mit Geſang begleitete. Sie kann daher auch die choriſche oder orcheſtiſche genannt werden.

#### 1) Die Joniſche rhythmiſche Lyrik.

Die Joniſche Lyrik löſte ſich gemach aus der Epik ab. Sie konnte den Strom des Gefühls noch nicht in voller lyriſcher Reinheit hervorbrechen laſſen, ſondern kämpfte noch mit der Reflexion. Sie hat noch mehr anſchauende Phantaſie als Energie

der Empfindung und erst allmälig arbeitet sich die subjective Freiheit des individuellen Gefühls hervor. Dieser Proceß stellt sich in den Formen 1) der Elegie, 2) des Epigramms, 3) des Jambos dar. Die erstere war ursprünglich noch ganz in die Anschauung des objectiven Lebens versenkt; die zweite zog sich aus der Breite derselben zur pointirten Kürze zusammen; die dritte endlich befreite das subjective Pathos zur leidenschaftlichen Sprache.

### α) Die Elegie.

Die Elegie ist der Bruch der epischen Anschauung in ein episches und lyrisches Element. Sie stellt dies in ihrer metrischen Form, im Distichon dar, welches aus dem Hexameter und Pentameter besteht. In der Ungleichheit dieser beständig wiederkehrenden Doppelverse erscheint eine geordnete Unordnung und gebrochene Harmonie statt der alten geflügelten Kraft des freien heroischen Verses. Ihre Fülle ist überströmend, die Absätze und Einschnitte sind gedehnt und die Richtung mehr sinkend und niedergeschlagen. Daher sind auch die eigentlichen Gegenstände der Elegie reizende Schwermuth und wehmüthige Freude. Bei den Alten war sie aber 1) die politische; 2) die gnomische; 3) die tragische. Von dem allgemeinen Staatsleben ging sie durch die moralische Reflexion auf die Schilderung des particulairen Selbstgefühls über, in welcher der Dichter sich zum Genuß seines Unglücks erhebt.

Die politische Elegie. Sie beginnt im achten Jahrh. mit Kallinos von Ephesos, den die Alten zugleich als den ältesten Elegiendichter überhaupt nennen. Wir besitzen nur noch ein Fragment aus einer seiner Elegien, mit welcher er die Ephesier zur Gegenwehr gegen die Magnesier aufgerufen haben soll. — Tyrtäos, der im siebenten Jahrh. in Milet und in Attika lehte, dichtete kriegerische Elegien, in denen er das Glück des Todes für das Vaterland pries. Die Leiche des Jünglings mit dem tödtlichen Schaft in der Brust erschien ihm als die wahre Verklärung jugendlicher Schönheit und Kraftfülle. Wir haben noch 3 Elegien von ihm. So schön dieselben sind, so waren doch im

Alterthum noch berühmter diejenigen, die er unter dem Titel: Eunomia, in eine uns verlorene Sammlung vereinte. Sie wurden 684 durch Unruhen in Sparta veranlaßt. Die Besitzer Messenischer Aecker waren nämlich durch Staatsbeschluß genöthigt, dieselben während des Krieges wüst zu lassen und drangen in offenem Aufstand auf neue Ackervertheilung. Tyrtäos soll sie durch seine Eunomia beschwichtigt haben. Von diesen Elegien, die in Jonischem Dialekt gedichtet sind, müssen die Schlachtlieder des Tyrtäos, die Embaterien, unterschieden werden, die er in Dorischem Dialekt und in anapästischen Metren abfaßte, um beim Angriff mit Flötenbegleitung gesungen zu werden. Nur ein kleines Bruchstück ist von ihnen übrig.

Die gnomische Elegie. In der politisch-kriegerischen Elegie lag schon ein stark reflectirendes Element, das allmälig zu einer eigenen Gattung sich ablöste, die man Paränese oder Hypotheke nannte. Den Uebergang von der politischen Elegie zur gnomischen machte Solon von Athen 594 v. Chr. Er soll über die Verfassung Athens ein Gedicht in 5000 Versen verfertigt haben. Durch eine Elegie in 50 Distichen, die er in verstelltem Wahnsinn auf der Agora recitirte, bestimmte er die Athenienser, die Insel Salamis von den Megarensern zurückzuerobern. Acht Verse sind davon noch auf uns gekommen. Die Fragmente, die uns aus seinen Paränesen: Ermunterungen, geblieben sind, athmen eigentlich einen Hesiodischen Geist. Sie schildern das Sittenverderben der Zeit und bemühen sich, den vernünftigen Zusammenhang zwischen der freien That und ihrem Erfolge darzustellen. Der große Gesetzgeber kommt jedoch durch den Widerspruch der zunächst liegenden Erfahrung zu dem düstern Resultat, daß zwar die böse That sicher heimgesucht werde bis in's dritte und vierte Glied, die gute aber keineswegs auf angemessenen Ausgang rechnen dürfe. Er erhebt sich in dem edlen Gedanken, daß sie ihre Befriedigung in sich selbst finden müsse. — Der Hauptdichter der gnomischen Elegie, die mit Flötenbegleitung auch als sympotische zum Mahl recitirt wurde, war um 547 Theognis von Megara. Er war ein Aristokrat, der bei einer demokratischen Revolution durch Confiscation seine Güter verlor und auswanderte. Er richtete seine Gnomen an

einen jüngern Freund Kyrnos, ihm zu zeigen, wie er in den verschiedensten, auch kümmerlichsten Lagen, sich doch den Adel seiner Persönlichkeit retten könne. Er schildert die Aristokraten als die von Natur Guten, die Demokraten als die von Natur Schlechten, legt aber doch ein großes Gewicht auf den Reichthum, welcher dem Guten standesgemäß zu leben ermögliche, warnt vor Mißheirathen, lehrt sich in die Zeiten äußerlich zu schicken, ohne im Innern seine Ansprüche aufzugeben, u. s. w. Wir haben von seinen Paränesen noch 1400 Verse übrig, die jedoch ohne eigentlichen Plan ein sehr mannigfaltiges Durcheinander darbieten und auch Verse von andern Elegikern zu enthalten scheinen. An wahrhaft sittlichem Adel steht er dem Solon unendlich nach, war aber doch im Alterthum sehr berühmt, so daß die Verse seiner Gnomonologie als Citate uns überall begegnen. Wenn uns Vieles von dieser Gnomik gewöhnlich erscheint, so dürfen wir nicht vergessen, daß da, wo dieselbe zum ersten Male auftritt, das Verhältniß solcher Sentenzen zum praktischen Leben ein ganz anderes ist, als späterhin, wo sie zu allbekannten Gemeinplätzen werden. Die Theognidischen Paränesen lassen sich am Füglichsten den Sprüchen des Indischen Bhartrihari vergleichen und enthalten, wie diese, auch kleine Genrebilder des geselligen Lebens. — An Theognis schlossen sich der Milesische Philosoph Phokylides und später der Parier Euenos an. — Die Ausbildung der gnomischen Elegie zur sympotischen gelang vorzüglich um 450 v. Chr. Jon aus Chios. — Einen hohen Rang in der gnomischen und sympotischen Elegie erwarb sich auch der Philosoph Xenophanes, der, wie uns einige Fragmente beweisen, die reinste Würde mit dem zierlichsten Humor zu vereinigen wußte. (Schneider: über das elegische Gedicht der Hellenen in den Studien von Daub und Creuzer IV, 1—48, 1808. — Weber: die elegischen Dichter der Hellenen, übersetzt und erläutert, Frankfurt a. M. 1826. — W. Hertzberg: der Begriff der antiken Elegie in seiner historischen Entwicklung, in Prutz literarhistorischem Taschenbuch, 1845, 208 — 398.)

Die tragische Elegie. Eine besondere ächt Jonische Richtung der Elegie entwickelte die Betrachtung der unerbittlichen Nothwendigkeit, welche durch Schmerz und Tod den behaglichen

Lebensgenuß bitter verkümmert. Dieſe Klage über die unaufhaltſame Flucht der Jahre und der jugendlichen Schönheit ſprach die tragiſche Elegie aus und machte damit den Uebergang zur erotiſchen, die ſpäter ausſchließlich als Elegie angebauet ward. In ihr glänzte der treffliche Mimnermos von Kolophon oder Smyrna, ein Zeitgenoſſe Solons, von deſſen Leben wir freilich ſo wenig etwas Beſtimmteres wiſſen, als auch von ſeinen in zwei Bücher eingetheilten Elegien ſich faſt nichts erhalten hat. Er liebte eine Flötenſpielerin Nanno, als er ſchon im Uebergang aus dem Mannesalter in das Greiſenalter ſtand und alle Qualen eines Liebhabers in grauen Haaren zu erdulden hatte. Das ihr gewidmete Gedicht galt im Alterthum als die vorzüglichſte erotiſche Elegie. Doch war Mimnermos nicht blos ſentimental, ſondern empfand auch mit bitterm Schmerz den Verfall ſeines Joniſchen Vaterlandes und beſang auch noch in einer kriegeriſchen Elegie die glückliche Schlacht der Smyrnäer gegen Gyges und die Lyder. Von dem Wohllaut, mit welchem er ſeine politiſche Trauer aushauchte, empfing er den Beinamen des Ligyaſtaden. — Die Ausartung der Joniſchen Zartheit und Weichheit in Ueppigkeit und Weichlichkeit brachte die Sotadeia: Zotenlieder, hervor, die zuerſt von Simo aus Magneſia, dann beſonders von Sotades aus Kreta gedichtet wurden, ſo daß man ſolche unzüchtige Lieder auch ſchlechthin Joniſche nannte.

### β) Das Epigramm.

Aus der Elegie im Metrum derſelben bildete ſich das Epigramm, das anfänglich nur durch ſeinen beſchränkten Umfang und jene Beſtimmung, die den Namen veranlaßte, von ihr verſchieden war. Seit die Kunſtproducte, zu deren Aufſchriften man es brauchte, häufiger und die Schreibkunſt gewöhnlicher geworden, gab es eine große Menge Epigramme, theils für Denkmale der Freude, theils der Trauer. Tempel, Brücken, Weihgeſchenke, Tropäen und Grabmäler wurden mit ihnen ſinnig verziert. Das gnomiſche Epigramm war von den Paränеſen der elegiſchen Hypotheken im Weſen gar nicht verſchieden, ſo wenig als das Epitaphium von der tragiſchen Elegie. Dieſe urſprünglichen Epi-





gramme waren naiv und einfach und hatten noch nichts von dem witzig ironiſchen Zuge an ſich, der in ſpätern Zeiten das Epigramm durchdrang. Der größte Epigrammendichter war Simonides aus Keos um 490, der an dem Hof der Piſiſtratiden zu Athen, des Pauſanias von Sparta und des Hieron von Sicilien lebte und für die gemeinſamen Staatsdenkmäler der in den Perſerkriegen gefallenen Sieger die Epigramme verfertigte, z. B. das welthiſtoriſch gewordene der Denkſäule der Sparter bei Thermopylä. Simonides galt aber auch als der vornehmſte Dichter im elegiſchen Threnos und bei den Alten war ſeine Elegie auf die bei Marathon Gefallenen außerordentlich berühmt. Dieſem Ruf entſpricht ein Fragment vom Wehgeſang der Danaë, den ſie, ausgeſtoßen vom zürnenden Akriſios, weil ſie dem Vater der Götter Liebe gewährte, im Nachen auf wildem Meere, über den ſchlummernden Knaben, den ihr Arm umſchlingt, aus innerſter Seele hinſtrömt. (Jakobs: Leben und Kunſt der Alten, I, erſte und zweite Abtheilung, aus der Griechiſchen Anthologie der Epigramme. Gotha 1824.)

### γ) Der Jambos.

Wenn das elegiſche Metrum im Pentameter den ſteigenden und wieder abſinkenden Rhythmus zum unerſchöpflichen Gleichmaaß des Hexameters hinzugefügt hatte, ſo wurde die aufſteigende Richtung im trimetriſchen Jambos für ſich frei und in ihren kurzen Abſätzen und Einſchnitten für die haſtige Eile der heftigſten Leidenſchaft, der Wuth, des Zorns, des Freudentaumels, der angemeſſene Ausdruck. Wir ſind dem Jambos zuerſt im Homeriſchen Margites begegnet, wo er den Hexameter in ataktiſcher Weiſe durchbrach. Archilochos aus Paros im ſiebenten Jahrh. v. Chr. machte ihn zuerſt zum eigenthümlichen Metrum ſeiner Epoden, indem er aber noch häufig den daktyliſchen Schwung einmiſchte. Archilochos, aus dem Vaterlande verwieſen, ſoll durch einen Hymnos auf den Herakles in den Olympiſchen Spielen den Siegeskranz errungen haben; den Lykambes, der ihm eine ſeiner Töchter, Neobule, erſt zuſagte, dann wieder entriß, ſoll er durch ſeine Satire getrieben haben, ſich mit dem Strick das Leben zu

nehmen. Seine Gedichte, von denen wir nur wenige Fragmente beſitzen, waren voll Leben und Kraft. Selten nur miſchte er mythiſche Sagen hinein. Die Erkenntniß der menſchlichen Dinge, die er empfahl, um Gleichmuth im Wechſel des Geſchicks und Feſtigkeit im Kampf mit dem Unglück zu gewinnen, feſſelte ihn an die Gegenwart. Die Griechen fühlten, daß mit ihm eine neue Epoche begann und ſtellten ihn in der ſubjectiven Energie des leidenſchaftlichen Pathos ebenſo hoch, als den Homer in der objectiven Ruhe der univerſellen Anſchauung. Seine Gedichte wurden durch Rhapſoden umhergetragen. — Ihm ähnlich war Simonides von Amorgos um 556. In einem Gedicht: über die Weiber, theilte er dieſelben nach ihren Geſinnungen mit derbem Volkswitz in zehn Klaſſen und ſetzte alſo die Heſiodiſche Tendenz fort, welche dem Weibe nicht günſtig war. Das häßliche und boshafte ließ er vom Affen, das ſchmuzige vom Schwein, das putzſüchtige vom Pferde abſtammen u. ſ. w. — Auch Solon ſoll zur Polemik gegen ſeine unmittelbaren Widerſacher ſich des Jambos bedient haben. — Hipponax von Epheſos 540, durch politiſche Verfolgung aus ſeiner Vaterſtadt vertrieben, ein kleiner, magerer, häßlicher Menſch, geißelte mit wirklicher Satire die Schlemmerei und Verſchwendungsſucht der Kleinaſiatiſchen Hellenen. Statt des letzten Jambos des Trimeters ließ er einen Spondäus eintreten, wodurch der Vers einen nachläſſigen, gelähmten, nachhinkenden Gang bekam und deshalb Choliambe genannt wurde. Mit ihm zuſammen nennen die Alten einen Jambendichter Ananios.

### 2) Die Aeoliſche meliſche Lyrik.

Die Rhythmik der Joniſchen Schule durchbrach im Diſtichon die epiſche Einheit des Hexameters, der den Homeriden und den Thrakiſchen Orphikern noch für die Hymnik genügt hatte. Mit der Jambik kündete Archilochos die entſchiedene Selbſtgeſtaltung des Gefühlserguſſes an und übte dadurch eine unüberſehliche Wirkung aus. Aber erſt in der Aeoliſchen Lyrik kam es zum lyriſchen Geſange im eigentlichen Sinn, indem die individuelle Erregtheit ſich auch in individuellen Versmaaßen abſchloß. Der





Gesang: Asma, wurde zum Melos, zum Liede. Die Begleitung der Stimme durch die aus Phrygien stammende aufregende Flöte wich der Begleitung durch die Kithara, welche der menschlichen Stimme eine größere Selbstständigkeit melodischer Entfaltung gewährte. Die Tiefe des eigenthümlichen Gefühls concentrirte sich in der Bildung von Strophen, die eine freie Beweglichkeit der Individualität eröffneten. Die männliche und die weibliche Stimme schieden sich nun in besondere Tonweisen. Es war der Aeolische Stamm, in welchem dieser Proceß sich vollzog, nicht ohne große Hinneigung zum Dorismus. Die Insel Lesbos wurde der Mittelpunct seiner Entwicklung. Thaletas von Kreta, Terpandros von Antissa 676—45, Arion von Methymna um 600, werden als die ältesten Dichter und Musiker der melischen Gattung genannt. Terpandros führte den siebensaitigen Heptachord, das Barbiton, eine Nachbildung des Lydischen Pektis, ein. Seine Lieder scheinen nur für einzelne Sänger bestimmt gewesen zu sein. Wenn er vorzüglich Apollinische Culte verherrlichte, so soll Arion, der besonders unter den Italischen Griechen sein Leben verbrachte, den Dionysischen Cultus gefeiert und zuerst Dithyrambische Asmata mit kyklischen, tanzenden Männerchören eingerichtet haben. Lange Zeit hielt er sich bei Periandros in Korinth (626—585) auf. Aelianos sah noch nach fast 700 Jahren sein Denkmal am Lakonischen Vorgebirge Tänaron, einen ehernen Mann, der auf einem Delphine reitet.

Die höchste Stufe der Kunst erreichten im Lesbischen Gesange Alkaios von Mitylene und Sappho, eben daher, um 610. Diese Lesbische von Alkaios geliebte und gefeierte Sappho ist nicht zu verwechseln mit der spätern Sappho von Ereſſos, die aus verzweifelnder Liebe zum Phaon sich ins Meer stürzte. Die männliche Richtung der melodischen Lyrik, die im Archilochischen Jambos zuerst sich angekündigt hatte, wurde durch die Strophe des Alkaios, die weibliche Richtung, die in dem Distichon der Jonischen Elegie vorgebildet war, durch die Strophe der Sappho zum vollendetsten Ausdruck gebracht. Dort schnelles Aufsteigen und geflügelte Kraft, hier sanftes Anschwellen innerlichst verzehrender Gluth und dann ein süß ermattetes Hinsinken. Sappho's

Gesänge, die vorzüglich in der Schilderung der Qual unerwiderter Leidenschaft glänzten, werden von den Alten stets mit Entzücken als ein Höchstes der Kunst erwähnt. Leider haben wir von ihr so wenig als von Alkaios mehr, als einige kleine Reste übrig. Beide sind die Begründer derjenigen Lyrik, die wir noch heut zu Tage vorzugsweise Ode nennen. An Sappho schlossen sich Erinna von Teos, Myrtis von Anthodon, Korinna u. A. Die Lesbische Erinna ist nicht mit einer andern zu verwechseln, von der ein kleines Epos Elakate: die Spindel, bei den Alten sehr berühmt war. Die Ode an Rom kann natürlich nicht von des Lesbischen Erinna herrühren. Man hat sie ihr dadurch zu vindiciren gesucht, daß man das Wort ρωμη mit Manneskraft übersetzt hat.

Hier ist es nun, wo wir noch des vielseitigen und vielförmigen Anakreon aus Teos 559—474 erwähnen müssen. Er lebte eine Zeitlang im Thrakischen Abdera, hierauf in Samos beim Polykrates, dann zu Athen beim Hipparchos und in höherm Alter wahrscheinlich wieder zu Abdera. Aus einer Jonischen Stadt gebürtig, dichtete er auch Elegien und Jamben, von denen sich jedoch so wenig erhalten hat, als von seinen Trinkliedern, den melischen Paroinien. Er dichtete auch viel strophische Oden und gehörte in der Musik der kitharodischen Schule an. Für seine zierlichen Tändeleien: Paignia, bediente er sich des Jonicus a majore mit Auflösungen und Freiheiten des Jambischen Rhythmus. Man kann den Anakreon seiner Geburt und seinen Anfängen nach zur Jonischen Schule rechnen; eben so wohl aber kann man ihn an die Aeolische anschließen, da er im melischen Gesange ausgezeichnet war. Insbesondere bereicherte er auch das von Terpandros erfundene Skolion d. h. das Gesellschaftslied. Wörtlich müßte man übersetzen, das Krummlied, wahrscheinlich, weil es von den Gästen nicht nach der Reihe, sondern durcheinander nach zufälliger Aufforderung gesungen wurde. Das Skolion wurde in seiner epigrammatischen Tendenz von Pittakos, von Solon u. A. in Athen zu großer Eleganz und treffendem Schlagwort ausgebildet. Einige sehr gefeierte Skolien von unbekanntem Verfasser, vielleicht von Kallistratos, welche den Harmodios und Aristogeiton besingen, haben sich uns





noch erhalten (überſetzt bei Bode a. a. O. III, 461). Sie heißen vorzugsweiſe das Melos des Harmodios. Anakreon's Saiteninſtrument wird Magadis genannt, ſcheint aber mit dem Lesbiſchen Barbiton daſſelbe geweſen zu ſein. Daß er nicht nur dem Geiſt, ſondern auch der Form nach der Aeoliſchen Lyrik ſich anſchloß, beweiſen noch jetzt ſeine choriambiſchen und glykoniſchen Bruchſtücke. Sein Weſen war geſellige Anmuth, die auch noch im roſenumkränzten Silberhaar des Greiſenalters den Bakchos und die Kypris mit Heiterkeit zu preiſen nicht müde ward. Aus einer Sammlung ſeiner Geſänge in 5 Büchern, welche die Alten unter dem Titel: Anakreontika anführen, iſt nur eine kleine Anzahl auf uns gekommen.

### 3) Die Doriſche choriſche Lyrik.

Die Joniſche Lyrik entwickelte ſich als rhythmiſche in Verbindung mit der Aulodik; die Aeoliſche als meliſche in Verbindung mit der Kitharodik; die Doriſche als choriſche in Verbindung mit der Orcheſtik. Die Joniſche Lyrik verlor ſich in ſubjective Verweichlichung, gegen welche ſie wiederum ſelbſt ihren Zorn und Spott richtete; die Aeoliſche vertiefte ſich in die Gluth der Leidenſchaft, mit welcher ein Alkaios die Tyrannen haßte, eine Sappho für die Gewährung ihrer Liebe die Hülfe der goldenen Aphrodite anrief; die Doriſche entſprang aus der Idee der Harmonie des gemeinſamen Lebens im Staate. Sie begeiſterte die Einzelnen zur Aufopferung für das Vaterland, heiligte die Liebe, weihete die Freundſchaft, verklärte die Ruhmbegierde und erzeugte jenen Adel der Geſinnung, welcher die Doriſchen Staaten ſo lange blühend erhielt. Gymnaſtik, Orcheſtik und Muſik waren bei den Doriern von Alters her in innigem Zuſammenhang und ſtrenge Geſetze überwachten die muſikaliſchen Weiſen. Der Gott, dem ihr Cultus vornämlich gewidmet war, war der Gott des Lichts und des Tones, Apollo. Die Doriſche Lyrik war ernſt und würdevoll, weil ſie in dem Geſange nicht blos die particuläre Leidenſchaft ausſprach, ſondern von dem erhabenen Bewußtſein durchdrungen war, das Nationalgefühl darzuſtellen. Wenn daher die Rhythmik der Jonier eine

einfache war, in welcher die Individualität erst aus der allgemeinen Einheit heraustrat, wenn die Melik der Jonier das Fürsichsein der Individualität in der Strophe einförmig concentrirte, so erzeugte die Dorische Chorik einen melodischen Rhythmus, der die Einheit des Einzelnen mit dem Allgemeinem in Thesе, Antithesе und Syntheſe auf die bewundernswürdigſte Weiſe ausdrückte. Der Strophe ſtellte ſich die Antiſtrophe gegenüber und beide machten zuſammen den Vorderſatz aus zum Nachgeſang, zur Epode. Jedes dieſer Glieder beſtand wiederum aus einer vielgeſtaltigen Verſchlingung der mannigfachſten Rhythmen, die innerhalb ihrer allgemeinen Gebundenheit einen viel größern Umfang erreichten, als die Aeoliſche Strophe. Wie Weib und Mann in der Familie, Unterthan und Obrigkeit im Staat, Menſch und Gott im Kosmos unterſchieden und doch eines ſind, ſo enthält auch die Doriſche Dreitheilung die Einheit des Unterſchiedes. Der Geſang knüpfte ſich aber bei den Doriern an den Tanz: χορος. Dem Chor trat der Chor und den Chören der Einzelne gegenüber. Bei dieſer Entwicklung wurde nun die Verbreitung des Dionyſiſchen Cultus von großer Wichtigkeit. Der Doriſche Stamm gab demſelben eine eigenthümliche großartige Geſtaltung, indem er die Erhabenheit des Pythiſchen Päan auch auf den Dithyrambos übertrug.

Die Begründung der Doriſchen Muſik führt zu den ſchon genannten Thaletas von Kreta und Terpandros von Antiſſa zurück, welcher letztere ja den Lakedämoniern ihre Geſetze in Lieder gebracht haben ſoll. Dieſe Männer mußten Dichter, Muſiker und Tänzer zugleich ſein. Das Hyporchema, ein Päan in Kretenſiſchen Verſen, wurde ſogar von einer Pantomime begleitet. Als der eigentliche Begründer des Chorgeſangs gilt Alkman 672 aus Sardes in Lydien, der aber in Sparta einheimiſch wurde und die Doriſche Eunomie als die Bedingung aller Glückſeligkeit pries. Er beſang die Grazien Phäna und Kleta; die Spartaniſchen Dioskuren und den Karneiſchen Apollo; er dichtete Parthenien: Chorgeſänge für die Spartiſchen Jungfrauen; Hymenäen für die Jünglinge u. ſ. w. Er ſoll auch den Kriegsgeſang der Lakedämoner, das Embaterion begründet haben.





Steſicheros von Himera hieß eigentlich Tiſias, bekam aber jenen Namen, weil er der Sage nach zuerſt zur Strophe und Antiſtrophe die Epode hinzufügte. Er dichtete eine große Anzahl mythiſcher Chorgeſänge, die Leichenſpiele des Pelias, eine Gerchonis, Skylla, eine Perſis Ilions, einen Kyknos, eine Oreſteia, Noſten u. ſ. w. — Ibykos aus der Italiſchen Pflanzſtadt Rhegion, um 555, lebte auf Samos bei deſſen Beherrſcher Polykrates. Er wird der Lieberaſendſte genannt, weil er die ſchönſten erotiſchen Chorgeſänge mit Aeoliſcher Gluth dichtete. Außerdem zeichnete er ſich in Knabenhymnen aus. — Laſos von Hermione ſoll den Dithyrambiſchen Chor zu Korinth weiter ausgebildet haben. — Viele Dichterinnen, Praxilla von Sikyon, Teleſilla von Argos, Korinna von Tanagra, Myrtis von Theben, werden genannt, die jedoch mehr Aeoliſch, als Doriſch gedichtet zu haben ſcheinen. — Arion und Simonides von Keos führten in die kykliſchen Chöre den tragiſchen Tropos ein. Ariphron von Sikyon, Timokreon von Rhodos, Bakchylides von Julis, thaten ſich faſt in allen Gattungen der Lyrik hervor.

Aber alle dieſe in allen Gattungen übertraf Pindaros von Theben, geb. 522 v. Chr. und vielleicht bis 490 lebend, wo er im Theater zu Argos plötzlich ſtarb. Er dichtete im Doriſchen Dialekt Skolien, Prosodien, Päane, Hyporchemata, Threnodien, Parthenien, Enthronismen, Bakchika, Enkomien, Dithyramben, Epinikien. Von dieſen zahlreichen Werken haben wir außer einigen Fragmenten nur noch 45 Epinikien: Siegshymnen übrig: 14 auf Olympiſche, 12 auf Pythiſche, 11 auf Nemeiſche und 8 auf Iſthmiſche Sieger. Solche Hymnen dichtete er allerdings gegen Bezahlung im Auftrag von Behörden und auf Beſtellung von Fürſten, wie Hierons von Syrakus, Therons von Agrigent, Amyntas von Makedonien, Arkeſilaos von Kyrene u. a., allein er bewahrte dabei ſeine vollkommene Unabhängigkeit und wußte jeden Gegenſtand mit der Großheit ſeiner nationalen Geſinnung zu durchdringen. Dieſe heroiſch-epiſchen Chorgeſänge laſſen uns die Welt in einem wunderbar verſchönernden Licht erblicken. Von dem Sieger, den er verherrlicht, geht der Dichter auf die Stadt über, welcher er angehört, auf die

Götter, von denen sein Geschlecht stammt. Diese mythischen Schilderungen sind durchwebt mit tiefsinnigen Betrachtungen über das Geschick der Menschen, mit erhabenen Sentenzen edelster Lebensweisheit. In allem Aufschwung der Phantasie bleibt Pindaros ruhig und heiter. Nur für uns erscheint gegenwärtig manche Anspielung dunkel, die es den Zeitgenossen gewiß nicht war. Ein begeistertes Nationalgefühl kann keinen würdigern und wohllautendern Ausdruck gewinnen.

---

## γ) Die Dramatik.

Die dramatische Poesie der Griechen gibt uns zunächst zu einer allgemeinen Betrachtung Anlaß. Wir sind dem Drama bisher zweimal begegnet, einmal in China, sodann in Indien. In China entstand es zu Anfang des achten Jahrh. nach Chr., also sehr spät, vom Hof aus durch das Interesse eines Monarchen an der Ausbildung des Gesangs und der Pantomime. Dem ästhetischen Standpunct nach erschien es als eine Dramatisirung der Begebenheit. Der äußerliche Verlauf einer Geschichte, oftmals der ganze Lebenslauf eines Menschen, wurde darin vorgeführt. In Indien entstand es früher, vielleicht schon in den ersten Jahrhunderten vor oder nach Chr., nachdem auch hier pantomimische Tänze vorangegangen waren. Dem ästhetischen Standpunct nach konnten wir es das pathologische Drama nennen, weil es die Schilderung des Affects hervorhebt. Hiedurch wurde die Neigung zu einer erzählenden Breite, welche dem Chinesischen Drama eigen ist, zurückgedrängt. Es mußten in der Handlung diejenigen Puncte aufgefunden werden, in denen sich die Empfindung concentrirt und lyrisch erhöhet. — Das Pathos, was die Chinesen in der sogenannten singenden Person noch isoliren, wurde ein allgemeines Attribut der handelnden Personen. Tragik und Komik konnten daher schon bestimmter aus einandertreten, wenngleich so, daß sie oft innerhalb ein und desselben Stückes sich einander contrastirten. Wir überzeugten uns, daß das Chinesische Drama ebenso eigenthümlich und selbstständig sich gestaltete, als das Indische und daß auf das letztere das Griechische nicht den geringsten Einfluß gehabt haben kann.





Die äußere Chronologie zeigte ſich in dieſem Fortgang nicht als der entſcheidende Anhaltspunct, ſondern die Stufe, welche der Geiſt des Chineſiſchen und Indiſchen Volks in der Geſchichte überhaupt einnimmt. Sie iſt der Grund, weshalb das Chineſiſche Drama niedriger, das Indiſche höher ſteht, weshalb jenes eine Handlung erſt von Außen nach Innen, dieſes von Innen nach Außen wendet; weshalb jenes die Macht der Verhältniſſe, dies das Pathos der Leidenſchaft hervorkehrt. Das Griechiſche Drama erhebt ſich aus demſelben Grunde über beide. Weil die Stufe, auf welcher der Griechiſche Geiſt überhaupt ſteht, über den Indiſchen weit hinausgeht, ſo ſteht auch das Drama, das er hervorbringt, höher, obwohl es der Zeit nach viel früher in die Exiſtenz tritt. Die dualiſtiſchen Völker, welche zwiſchen den Indern und Griechen liegen, haben gar kein Drama hervorgebracht und haben ſelbſt das epiſche und lyriſche Element nicht ſcharf auseinander gehalten, wie dies namentlich bei den Arabern ſich zeigte, bei denen der Held zugleich der Sänger ſeiner eigenen Thaten war. Die Griechiſche Poeſie arbeitete dagegen das epiſche und lyriſche Element mit einer faſt möchte man ſagen ſyſtematiſchen Vollſtändigkeit aus und erreichte dadurch für das Drama eine unvergleichliche Vorbereitung. Schon in der Ilias und Odyſſee, ſchon in dem Prometheiſchen Mythus und der Thebais, war von vorn herein eine dem dramatiſchen Gange verwandte Anlage; ſchon in der choriſchen Lyrik lag ein dramatiſcher Schwerpunct. Der allgemeine Charakter des Griechiſchen Geiſtes aber, die ſchöne Form individueller Freiheit, ſtellte ſein Drama als eine ideale Handlung hin d. h. als eine ſolche, in welcher die göttliche Nothwendigkeit des Geſchehens zur Anſchauung gebracht und die Scheu vor Verletzung der Nemeſis eingeprägt ward, welche jede Hybris beſtraft.

Die Anfänge des Griechiſchen Drama's ſind uns allerdings dunkel, aber doch nicht in dem Grade, daß wir uns nicht einigermaßen die Stufen vergegenwärtigen könnten, welche es durchlief, bevor es zu derjenigen Vollendung gelangte, die ſeine noch erhaltenen Denkmale uns darſtellen. Das Eigenthümliche dieſer Entwicklung liegt unſtreitig darin, daß ſie den Ausgang von der Lyrik nahm und von dieſer aus allmählig den Bau der Hand-

lung hervorbildete. Weil das Drama eine Handlung als eine gegenwärtige ſchildert, ſo hat das Griechiſche durch dieſe lyriſche Initiative eine außerordentliche pathetiſche Kraft gewonnen. Der epiſch-lyriſche Hintergrund der Handlung nahm den Doriſch-Aeoliſchen Chorgeſang in ſich auf, während die Dialektik der Handlung ſelber ſich in den Dipodien des Joniſchen Jambiſchen Trimeters bewegte. Wir können aber nicht umhin, eine andere Eigenthümlichkeit des Griechiſchen Drama's, welche mit ihrem lyriſchen Urſprung zuſammenhängt, hervorzuheben. Das Chineſiſche Drama gehört lediglich der Unterhaltung der bürgerlichen Geſellſchaft an, mit der Nebenbeſtimmung, dieſelbe über ihre Pflichten zu belehren. Das Indiſche Drama hat zwar zu Anfang und zu Ende einen religiöſen Rahmen, einen Anruf an die Götter, und wird auch nicht ſelten bei religiöſen Feierlichkeiten aufgeführt, allein es iſt als eine intereſſante Schilderung der Affecte ebenfalls weſentlich der Unterhaltung der Geſellſchaft gewidmet und macht nur ein zufälliges Moment religiöſer Feſtlichkeiten aus. Das Griechiſche Drama hingegen hatte einen wahrhaft religiöſen Urſprung und durch denſelben von vornherein einen hohen Idealismus ſeiner ganzen Tendenz. Es ging aus dem Dionyſiſchen Cultus hervor und machte zu Athen einen integrirenden Theil der Feier deſſelben aus. Aus der Religion ſelber entnahm es daher jene Hoheit des tragiſchen Ernſtes, jene Kühnheit des komiſchen Scherzes, in welcher es unnachahmlich daſteht. Erſt als dieſe Einheit ſich auflöſte, wurde es in der ſogenannten mittleren und neueren Komödie zum Schauſpiel der bürgerlichen Geſellſchaft und näherte ſich dem Indiſchen, noch mehr in ſeinem gänzlichen Verfall dem Chineſiſchen Typus.

Eine gewiſſe Schwierigkeit wird für die Geſchichte des Griechiſchen Drama's dadurch erzeugt, daß daſſelbe örtlich ſich auf zwei Hauptpuncten entwickelte, die auf einander einwirkten, ohne doch ſich nachbarlich zu berühren. Dies waren Syrakus und Athen. In beiden Städten herrſchte die feinſte Bildung; beide hatten die größten Theater und dieſelben Dichter verſuchten ihre Stücke ſowohl dort als hier zur Aufführung zu bringen. Die Doriſche Beſonnenheit, welche urſprünglich dem Apolliniſchen Cultus zugewendet war, nahm die Dionyſien erſt ſehr allmälig auf,





bildete dann aber bald den Chor der tanzenden und singenden Satyre, der Begleiter des Dionysos, hervor, so daß historisch bei den Griechen die Heiterkeit der Komik im Drama der tragischen Nothwendigkeit voranging. Aber in dem Dionysischen Mythus lag ein Gegensatz der Trauer und der Freude, denn als Zagreus wurde der Gott zerrissen und dem Tode überliefert, als Jakchos erstand er zu neuem Leben. Auf dem Lande feierte man im Herbst das Winzer- und Kelterfest, im Frühling das Fest der Faßeröffnung; in den Städten im Winter im Monat Gamelion das Kelterfest: die Lenäen, und im Monat Elaphebolion zur Lenzzeit die Dionysien. In Athen hatten die Bewohner der Hafenvorstadt diese schon vorher zu einer besondern Feier gestaltet, welche man die kleinen oder Peiräischen Dionysien zum Unterschied der ihnen folgenden großen Dionysien nannte. Doch nahmen später alle Athenienser auch an den kleinen Theil. An den Dionysien wurde den Maskenzügen ein Weinfaß und ein Phallus vorangetragen und mit ausgelassenem Scherz im Schwarmzug: Komos, tanzend und singend umhergezogen, woher der Name Komödie entstand. Die Lenäen dagegen waren ursprünglich ein Fest der Leiden des Gottes, wie sie den Gegenstand der Sikyonischen tragischen Chöre bildeten und wie sie während der drei Wintermonate zu Delphi in Dithyramben unter Trauer und Wehklagen und unter Gebeten um Abwendung des Unheils und für die glückliche Rückkehr des verschwundenen Gottes besungen wurden. Mit dieser Feier war auch das Opfer eines Bocks: Tragos, verbunden, der im Kreise umtanzt ward und von welchem die Tragödie ihren Namen empfing.

### Die improvisirenden Volkskomiker.

Aus den Ithyphallen und Phallophoren des Bachischen Cultus und des Demetrischen Koradienstes gingen Spaßmacher hervor, welche das Volk durch improvisirte Witze belustigten und an verschiedenen Orten verschiedene Namen erhielten. Sie hießen in Sicilien Autokabdalen, in Lakonien Deikeliſten. Später, als sie in der metrischen Form des Archilochischen Jambus satirisirten, hießen sie Jamben oder Jambisten. Schon im

ſiebenten Jahrh. v. Chr. wird als ein ſolcher Ariſtarenos von Selinus erwähnt. Der Obſtdieb und der fremde Quackſalber waren ein paar Hauptrollen deſſelben. Die Sikyoniſchen Phallophoren trugen als Komaſten d. h. als Bildner des Chors des Komos, keine Masken, ſondern ſuchten ihre Geſichter durch Ruß und durch lächerliche Kopfumhänge von Quendel und Bärenklau, durch dicke Kränze von Veilchen und Epheu, unkenntlich zu machen. Die Ithyphallen hatten Masken von Betrunkenen und trugen lange blumige Kleider und Kränze. In Unteritalien hießen ſie Phlyaken: Poſſenreißer, auch Sophiſten, in Böotien Ethelonten, d. i. Freiwillige, aus denen der phalliſche Chor beſtand, bevor der Staat denſelben ſtellte und ausrüſtete. Ausgezeichnet als Dichter und Anführer phalliſcher Chöre war Antheas aus Lindos auf Rhodos 596 v. Chr. Die Autoſchediasmen, d. h. die Improviſationen dieſer Volkskomiker, die ſich auch neben dem Kunſtdrama erhielten, gehörten dem Augenblick an und verſchwanden daher, wie ſie entſtanden. (Finkenſtein: Arethuſa, Berlin 1810, II, 5—27.)

## Die Mimographen.

Eine beſtimmtere Ausbildung erhielt dieſe harmloſe, volksthümliche Komik durch die Mimen d. h. durch genrebildliche Charakteriſtiken. Der Syrakuſaner Sophron 448 dichtete im Doriſchen Dialekt ernſte und ſpaßhafte, die wiederum entweder männliche oder weibliche waren und ihre beſondern Titel hatten, wie der Bote, der Thunfiſchfänger, der Fiſcher, der Landmann, der Knabe, die Brautjungfer, die Schwiegermutter u. ſ. f. Sie waren zwar nicht in Verſen, aber doch in gewiſſen rhythmiſchen Abſchnitten geſchrieben und ſtanden bei den Alten in ſehr hohem Anſehn, ſo daß Platon in der Form ſeiner Dialoge ſie nachgeahmt hat. Eine nähere Vorſtellung von ihnen können wir uns noch aus der Nachbildung der Iſthmiazuſen des Sophron in dem Theokritiſchen Idyll: die Syrakuſanerinnen machen. Die Sicilischen Megarenſer liebten die Mimen vorzüglich. Außer Sophron wird Xenarchos als Mimographe genannt.





## Der Satyrdithyrambus und das Satyrdrama.

Die komiſchen Improviſationen eines Obſtdiebes, Quackſalbers, Betrunkenen, Verliebten, Kupplers, trunkenen Liebhabers in Geſellſchaft der Geliebten u. ſ. w. waren pantomimiſch und monologiſch. Die Mimen waren ſchon dialogiſch, jedoch ohne über drei Perſonen hinauszugehen. Die Satyrchöre waren zuerſt nur Sang- und Tanzreihen. Arion war es, der am Anfang des 6ten Jahrh. in Korinth ſie kykliſch ordnete und den ſogenannten tragiſchen Tropos einführte, indem ſeit ihm die Satyre ſich im Kreiſe um den Altar herum bewegten. Er ließ den Chorführer dem Chor antworten. Laſos gab dieſer Geſtalt des Dithyrambus eine freiere Form und führte auch neckende Spottreden des Chors ein, die im trochäiſchen Tetrameter gedichtet waren. Die Satyre waren Repräſentanten des Naturzuſtandes, ſinnlich, lüſtern, neugierig, ſpöttiſch, launig, keck, ja frech, aber vor dem entſchiedenen Muth furchtſam zurückweichend. Sie eigneten ſich daher von ſelbſt zum Gegenſatz gegen das heroiſche Element, welches die Sitte begründet und für ſein ethiſches Wirken auch den Tod nicht ſcheuet. So wurde denn um 500 v. Chr. der Satyrdithyrambus von Pratinas aus dem Doriſchen Phlius zum wirklichen Satyrdrama fortgebildet, das niemals für ſich, immer nur als Nachſpiel zu einer tragiſchen Trilogie aufgeführt ward. Aus den Entzweiungen und den Kämpfen der Heroen kehrte man gleichſam in die urgeſchichtliche Zeit zurück. Die Satyre wurden mit frevelnden Unholden, wie Buſiris und Polyphem, oder auch mit Heroen, wie Herakles und Theſeus, contraſtirt. Oder ſie geriethen durch ihre Sinnlichkeit im Eſſen und Trinken und in der Liebe in allerlei komiſche Bedrängniſſe u. ſ. w. Inwiefern das Satyrdrama zum Inhalt der voraufgegangenen Trilogie auch ein inneres Verhältniß gehabt habe, iſt nicht ganz klar. Sein Stoff wurde niemals aus dem Kreiſe der Troiſchen oder Thebaniſchen Mythen entnommen, weil hier das Ungeheuere in den Leiden der heroiſchen Naturen das Wohlgefallen an dem burlesken Witz der leichtſinnigen Satyre vernichtet hätte. Die Liebesabenteuer der Götter, die Sagen vom landſtreicheriſchen Herakles, die mährchenhaften Begegniſſe des rückkehrenden Odyſſeus,

die Tödtung der Meduſa durch Perſeus u. ſ. w. eigneten ſich beſſer dazu, den Gegenſatz des Vornehmen und Gemeinen, des mäßig Ernſten und des Leichtſinnigen darzuſtellen. Der dem Satyrchor eigenthümliche wilde Tanz hieß Sikinnis. Pratinas, der mit Chörilos und mit Aeſchylos um den Preis rang, dichtete unter 50 Dramen 32 Satyrſpiele, von denen wir jedoch nichts mehr übrig haben. Das lyriſche Moment ſcheint bei ihm noch ſehr vorgewaltet zu haben. Er dichtete auch Hyporchemata, von denen ſich uns noch ein ſehr berühmtes erhalten hat. Sein Sohn Ariſtias war im Satyrdrama ſo ausgezeichnet, wie ſein Vater. Es wird ein Kyklop von ihm erwähnt, allein auch von ihm iſt nichts vorhanden. Als der größte Meiſter im Satyrdrama galt Aeſchylos (Welcker: Nachtrag zu der Schrift über die Aeſchyliſche Trilogie, Frankfurt a. M. 1826, 185—339.)

## Die Doriſche Komödie.

Eine ſchnelle aber vorübergehende Blüthe gewann die Komödie auf Sicilien, wo der Pythagoräiſche Philoſoph Epicharmos von Kos um 500 aus den vorgefundenen Elementen der Volkskomik eine ſehr humoriſtiſche Komödie von idealer Tendenz erſchuf. Eine politiſche Richtung war ihr unter einer Monarchie nicht möglich. Außer den Lächerlichkeiten des Privatlebens brachte ſie Götter und Helden als komiſche Figuren auf die Bühne. Gleichzeitig mit Epicharmos ſchlug dieſe Richtung Phormis zu Syrakus ein und dem Epicharmos ſelbſt folgte ſein Sohn oder Schüler Deinolochos. Die Darſtellungsweiſe des Epicharmos entzückte noch die Römer in den Nachahmungen des Plautus, und Proben ſeiner Gnomik, womit er ſeine Komödien würzte, finden ſich in Helleniſchen und Römiſchen Schriftſtellern gleich häufig. Epicharmos, ein heller Geiſt, der die Weisheit der Pythagoräer liebte, aber im Ausdruck von ihrer ſymboliſchen Räthſelhaftigkeit fern blieb, hatte einige dreißig Stücke hinterlaſſen. Er hatte darin viele Mythen traveſtirt. Hebe's Hochzeit, die Komaſten oder Hephäſtos, Pyrrha und Prometheus, die Bacchen behandelten reine Göttermythen; die Troer, Philoktetes, Odyſſeus der Ueberläufer, der Kyklop,





die Sirenen und der ſchiffbrüchige Odyſſeus Homeriſche Mythen; Skiron, Alkyon, die Sphinx bezogen ſich auf Nichthomeriſche Sagen. Wie er die Mythen traveſtirte, können wir aus einzelnen Fragmenten mehr errathen, als deutlich uns vorſtellen. Daß es aber mit keckem Humor geſchah, vermögen wir noch zu erkennen. In Pyrrha und Prometheus z. B. traveſtirte er den Mythus von der Menſchenſchöpfung und der Sündfluth. Aus übergroßer Menſchenliebe hat Prometheus ſeinen Dreckgebilden zuletzt noch den Gebrauch des Feuers verliehen. Im Beſitz dieſes göttlichen Elements legen ſich die Menſchen auf nichts ſo eifrig, als auf die Kochkunſt, verpraſſen Alles, was ſie haben und machen Schulden über Schulden, ſo daß zuletzt die Gläubiger auf der Welt die Majorität bilden. Als Zeus dies ſieht, vertilgt er das ſündige Dreckgeſchlecht bis auf Pyrrha und Deukalion, welche auf den Rath des Prometheus das neue Menſchengeſchlecht nicht wieder aus Erde, ſondern dauerhafter aus Steinen bilden. — Eine andere Gattung des Epicharmos waren ſeine auf die Gegenwart gerichteten ſatiriſchen Stücke, wie Diphilos: der Doppelfreund, Orya: die Wurſt, die Triakaden, Periallos: der Großprahler, Choreuontes: die Feſttänzer; oder ſeine Charakterbilder, wie die Töpfe, der Bauer, Hoffnung oder Reichthum, die Theoren, das Mädchen von Megara, Erde und See, Logos und Loginas. Die Töpfe ſind uns vielleicht in der Antularia, der Bauer im Truculentus des Plautus erhalten. In Logos und Loginas ſetzten der perſonificirte Verſtand und Witz einander mit doppelſinnigen Wortſpielen zu. Epicharmos dichtete im Doriſchen Dialekt und meiſtens im trochäiſchen Tetrameter. (Bode: Geſchichte der Helleniſchen Dichtkunſt, dritter Band, zweiter Theil, Leipzig 1840, 36 — 87.)

Dieſe Doriſche Komödie ſcheint ſich auf der Grundlage der Doriſchen Charaktermasken ſelbſtſtändig entwickelt zu haben. Sie enthält, wie wir ſehen, ſowohl diejenige Richtung auf das Ideale, welche die ſogenannte alte, als diejenige auf das Privatleben, welche die ſogenannte mittlere und neue Komödie zu Athen charakteriſirt. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß, was Ariſtoteles u. A. uns von der Geſchichte des Attiſchen Theaters erzählen, nicht

zugleich auch die Geſchichte des Griechiſchen Theaters überhaupt iſt. Es iſt daher z. B. keineswegs nothwendig, daß ein ſo natürlicher Fortgang, wie der von einem Schauſpieler zu zweien und zu dreien, der in der Attiſchen Bühne durch Aeſchylos und Sophokles gemacht wurde, als Nachahmung von dieſen habe ſtattfinden müſſen. Für die Erfindung komiſcher Situationen und die Behandlung komiſcher Charaktere ſcheint aber die Doriſche Komödie auf die Attiſche eine unleugbare Einwirkung gehabt zu haben. Sie ging darin auf dem Wege fort, den der homeriſche Margites zuerſt angebahnt hatte.

## Das Altattiſche Drama.

In Athen erreichte die dramatiſche Kunſt der Griechen ihre Vollendung. Schritt vor Schritt entwickelte ſie ſich hier aus den Dithyramben. Die Komödie ging jedoch auch hier der Tragödie zunächſt voran oder vielmehr ein Zuſtand des Drama's, welcher das Tragiſche und Komiſche noch nicht mit Klarheit von einander ſchied. — In Attika war es Megara, wo ſich die dramatiſche Kunſt zuerſt befeſtigte. Es war der Megarenſer Suſarion, der 578 v. Chr. im Flecken Ikaria, dem älteſten Sitz des Dionyſoscultus in Attika, die komiſchen Chöre einführte. Oder vielmehr beſtand wohl ſchon der Bakchiſche Komos, Suſarion aber ließ vom Chorführer iambiſche Zwiſchenreden in Bezug auf Verhältniſſe und Perſonen der Gegenwart oder auf ganze Stände und Geſchlechter ſprechen. Weil dieſe Aufführung zur Zeit der Weinleſe ſtattfand, ſoll ſie auch den Namen Trygodia: Hefengeſang, gehabt haben. Als der Tyrann Theagenes durch eine demokratiſche Bewegung in Megara geſtürzt wurde, gewann der Spott eine größere Schärfe. Was er aber hier durch Derbheit zu bewirken ſtrebte, das ſuchten die Attiſchen Komiker nach dem Sturz der Piſiſtratiden durch größere Sorgfalt der Bearbeitung zu erreichen, wie Chionides, Euetes, Eupenides, Mylles und Magnes, welche Zeitgenoſſen des Epicharmos waren. Obwohl nun Suſarion die Ikariſchen Spiele in Athen einführte, ſo darf man doch nicht überſehen, daß in den Mythen Ikariens auch jener tragiſche Zug liegt, den wir faſt in allen Sagen treffen,





welche die Einführung des Weinbaues berichten. Ikarios, welcher den Cultus des Dionyſos in Ikarien begründete, wurde von ſeinen eigenen Landsleuten erſchlagen und ſeine Tochter Erigone erhängte ſich aus Schmerz darüber. Thesbis um 536 war es, der zuerſt den Chorgeſang mit der zuſammenhängenden Rede eines Einzelnen wechſeln ließ, der von einem neben dem Altar ſtehenden Brettergerüſt: Thymele, dem Chorführer antwortete. Antworten heißt ὑποκρινεσθαι und hieraus entſtand der Name ὑποκριτης: Antworter. Später wurde Hypokrit der Name für Agoniſtes: Schauſpieler überhaupt. Bis dahin war der Chor kykliſch geweſen. Im Wechſelgeſpräch, wie es Thespis ordnete, mußte es vor der Bühne Front machen und durch eine Folge mehrer Reihen hintereinander ein Viereck bilden. Durch verſchiedene Bemalung des Geſichts und durch Kleiderwechſel wußte Thespis nach einander in einer dreifachen Rolle aufzutreten. Er mußte nicht nur Dichter, Tänzer, Schauſpieler ſein, ſondern auch in Einer Perſon die verſchiedenen Rollen ſeiner Tragödien darſtellen.

Masken wurden erſt von Chörilos 524 n. Chr. eingeführt, der in den Lenäen noch mit Thespis um den tragiſchen Preis rang, aber auch, da er ſehr alt wurde und viel ſchrieb, noch mit Aeſchylos in den tragiſchen Agonen wetteiferte. Er dichtete auch ſchon vollſtändige Tetralogien und hatte den Beinamen: der König im Satyrſpiel.

Frauenmasken wurden zuerſt von Phrynichos eingeführt, der als der Schüler des Thespis genannt wird und nach einer fünfunddreißigjährigen dramatiſchen Laufbahn noch 476 auf der Bühne ſiegte. Er hatte auch nur noch einen Schauſpieler, leiſtete aber Außerordentliches, vorzüglich im meliſchen Theil des Drama's. Es ſind uns nur noch die Namen einiger ſeiner Stücke durch Suidas aufbehalten: die Pleuronierinnen, die Aegyptier, Aktaion, Alkeſtis, die Libyer, die Dikaiol: die Gerechten, die Synthoken: Beiſitzer, die Danaiden, Andromeda, Erigone, die Pyrrichiſten und die Einnahme von Miletos. Da er durch dies der Zeitgeſchichte entnommene Stück die Athener zu Thränen rührte und ſie an die vernachläſſigte Bundesfreundſchaft erinnerte, ſo ward er dafür

mit 1000 Drachmen gestraft und die fernere Aufführung der Tragödie verboten. Sehr berühmt waren von ihm die Sidonslieder, d. h. Chorgesänge aus einer Tragödie: die Phönissen, welche den Persern des Aeschylos zum Vorbilde gedient haben sollen.

Aus diesen wenigen Nachrichten der Alten ersehen wir so viel, daß der Schritt, den Chörilos und Phrynichos machten, ein ganz unermeßlicher war und daß mit ihnen die dramatische Kunst ihren Stoff von der engeren Beziehung zu dem Dionysischen Mythenkreise ablöste. Es entstand hieraus die bekannte Redensart: οὐδεν προς τον Διονυσον, und die Hinzunahme des Satyrdrama's zur tragischen Trilogie, um doch auf diese Weise an den Dionysischen Ursprung des Drama's zu erinnern. So bewundernswürdig nun auch Thespis, Chörilos und Phrynichos sein mochten, so konnten sie doch der Idee der dramatischen Poesie noch nicht völlig entsprechen, weil sie noch auf Einen Agonisten d. h. Schauspieler beschränkt waren. So lange dies der Fall war, so lange mußte im Chor das lyrische und im Schauspieler das epische Element ein zu großes Uebergewicht haben. Erst mit Einführung des zweiten Schauspielers durch Aeschylos und des dritten durch Sophokles konnte dem Begriff des Drama's wahrhaft genügt werden.

## Das Attische Theater.

Diese neue Periode des Drama's fiel zusammen mit einer Veränderung der äußern Einrichtungen der Darstellung. Das alte Brettergerüst, dessen die Athener sich bedient hatten, war zusammengestürzt. Sie entschlossen sich daher um 500, ein Theater aus Stein zu erbauen, welches den Namen: Theater des Dionysos, empfing. Man umgab den im Lenaion befindlichen offenen Tanzplatz auf der einen Seite nach Süden hin durch eine halbrunde Vertiefung in den Felsen der Akropolis mit vielen übereinander sich erhebenden Sitzstufen, concentrisch getheilt durch breite Gänge, keilförmig durch herablaufende Treppen, auf der andern Seite aber mit Scenengebäuden, die eine breite Fronte und zwei kürzere Flügel darstellten. Dies ist die

halbkreis- oder hufeisenförmige Gestalt, welche das Theater von daher bis zu diesem Augenblick behalten hat. Theater war freilich zunächst ein allgemeiner Ausdruck für große Versammlungsräume. In Athen gab es noch zwei Theater, das Agrippeion und das Regilliſche, die aber nur Säle für Vorträge der Sophiſten waren. Im engern Sinn hieß Theater der Platz, wo die Zuſchauer ſaßen. Er wurde auch κοιλον, cavea, genannt.

Die Orcheſtra, d. h. der Tanzplatz, hatte in ihrer Mitte die Thymele, d. h. den Dionyſosaltar. Die Bühne, die erſt ὀχριβας. ſpäter Logeion: Sprechplatz hieß, war einige Stufen über der Orcheſtra in gleicher Höhe mit der Thymele aus Brettern erbauet. Die Orcheſtra, die bis zur Thymele einen Halbkreis bildete, war gedielt und die ebenfalls von Brettern errichtete Thymele war ein Viereck, zu welchem von allen Seiten ein paar Stufen hinauf führten, worauf der Chorführer, zuweilen auch die Flötenbläſer und Rhabdophoren ſtanden. Um dieſelbe fand der Chortanz ſtatt; hinter derſelben, vor das Logeion, den Augen der Zuſchauer verborgen, ſtellte man den Souffleur: Hypoboleus. Unſer heutiger Souffleurkaſten ſteht alſo da, wo ſich die Thymele erhob.

Hinter dem Logeion lag das Proskenion: die Vorbühne, zu welcher man von beiden Seiten her durch Portale auf Stiegen gelangte. Die eigentliche Skene, die hinter ihr lag, war von ihr durch einen Vorhang: Parapetasma, getrennt, der jedoch nicht aufgerollt, ſondern durch eine Ritze in der Bühne nach Unten hin herabgewunden wurde. Die Skene war bedeckt, wie ſchon ihr Name: Zelt, ausdrückt. Sie war an den Seiten, welche Paraskenien hießen, mit perſpectiviſch gemalten Couliſſen: Periakten (prismatiſch geformten Drehmaſchinen) verſehen. Der Hintergrund war im Allgemeinen eine Decoration, die einen Palaſt mit einer Thür in der Mitte darſtellte, welche deshalb auch die königliche hieß. Dieſes Gebäude hatte zwei Geſchoſſe und auf dem platten Dache bisweilen noch eine altanförmige Erhöhung zum Beobachten ferner Gegenſtände. Die beiden Flügel des Palaſtes hatten ebenfalls jeder eine Seitenthür und ſtellten in der Regel die Gaſtwohnungen dar. Aus der mittleren Thür trat der erſte Schauſpieler, der Protagoniſt, aus der

rechten der Deuteragoniſt, aus der linken der Tritagoniſt hervor. Da man nun von der Bühne, welche an die Südſeite des Burgfelſens angebaut war, — wie man auch anderwärts Bergabhänge dazu benutzte — links einen Theil der Stadt und den Hafen, rechts das Land Attika erblickte, ſo entſtand die Vorausſetzung, daß alle von der rechten Seite der Bühne Kommenden als Fremde, alle von der linken als Einheimiſche betrachtet wurden, die nur aus der Stadt, von der Nähe, kämen.

Man muß aber nicht glauben, daß der Hintergrund nur aus der Palaſtdecoration beſtanden habe, ſondern wir müſſen annehmen, daß derſelbe nach Bedürfniß wechſelte. Was hätte wohl im Aeſchyleiſchen Prometheus ein Palaſt geſollt! Konnte der Sophokleiſche Philoktetes anders, als in einer wilden Felſengegend, ſeinen Schmerz austoben? Ja, wechſelten nicht die Scenen? In den Aeſchyleiſchen Eumeniden erblickte man zuerſt das Innere des Delphiſchen Tempels, nachher das Parthenon der Attiſchen Akropolis und im Sophokleiſchen Ajas zuerſt das Zelt des Helden, nachher die Meeresküſte. Vom Satyrſpiel verſteht es ſich ohnehin von ſelbſt, daß ſeine Scenerie faſt ohne Ausnahme aus landſchaftlichen Umgebungen beſtand. Wir können uns daher die Decorationen faſt ebenſo mannigfaltig, als bei uns, denken. Die Decorationsmalerei: Skenographie, wurde durch Agatharchos ein beſonderer Kunſtzweig der Malerei.

Die Größe aller dieſer architektoniſchen und ſceniſchen Einrichtungen war einer Darſtellung angemeſſen, die als Moment einer religiöſen Feier ein Volk zu ihrer Anſchauung unter freiem Himmel verſammeln ſollte. Aber dieſe Größe der Bühne und des Theatrons machte auch eine Veränderung im Koſtüme der Schauſpieler nothwendig. Die Masken allein konnten durch ſtark markirte charakteriſtiſche Züge auch noch in bedeutender Entfernung einen beſtimmten Typus individualiſiren. Die Plaſtik der Geſtalten blieb auf der Bühne, ſelbſt im Ausdruck der Leidenſchaft, götterähnlich vorherrſchend, weil alles Gewaltſame der Handlung als außerhalb der Bühne geſchehend vorgeſtellt wurde, z. B. ein Mord. Der Leichnam Gemordeter wurde allerdings gezeigt, theils durch Oeffnung der Königsthür, durch welche man in das Innere des Hauſes blickte, theils durch Hervorſchieben





oder Hervorrollen einer Bretterfläche in Form einer kleinen Bühne aus der Mittelthür. In jenem Fall hieß diese Maschine Exostra, in diesem Ekkyklema. Auf ihr lag der Leichnam oder der tödlich Verwundete. Masken gab es nach Geschlecht, Alter und Rang eine große Mannigfaltigkeit. Sie sind bei den Griechen das, was wir bei den Chinesen und Indern als Rollenfächer gefunden haben. Bei den tragischen Männermasken wurde der (ἀνηρ) Kyrias: der silberhaarige Greis; der Leukos: der blasse Graukopf; der Spartopolios: der Mann im höhern Alter; der Melas: der kräftige Mann mit schwarzem gekräuselten Haupt- und Barthaar; der Xanthos: der blonde mit blühender Gesichtsfarbe u. s. w. in Gestaltung und Färbung des Haars und der Gesichtszüge sorgfältig unterscheiden. Dasselbe war der Fall mit den Frauenmasken. Nicht weniger mannigfaltig war die Gewandung. Jedes Geschlecht, jeder Stand, jedes Alter hatte sein eigenthümliches Kostüm, woran sie sofort erkennbar waren. Die regierende Fürstin z. B. trug ein purpurnes Schleppkleid mit einem weißen Umwurf bis an den Ellenbogen; in der Trauer ein schwarzes Schleppkleid mit einem blauen oder dunkelgelben Umwurf. Für die Rolle des Dionysos hatte man noch ein besonderes, an den Orient erinnerndes Kostüm. Sein langer und weiter Leibrock war safranfarbig, mit purpurnen Blumen und kleinen Sternchen besetzt. Der dunkelrothe, von Gold und Edelsteinen schimmernde Gürtel schlang sich nach Frauenart hoch unter der Brust und den Achseln hin. Seine große Palla war ebenfalls purpurn, so wie die goldgeschnürten Kothurne. In der Hand führte er den Thyrsusstab. Der Kothurn sollte die Gestalten erhöhen. Er bestand aus Sohlen von Holz mit hohen Absätzen, war vorn breit oder viereckig und beiden Füßen passend. Schnürstiefel, von rother Farbe bei den Kriegern, von weißer bei den Frauen, bedeckten das Bein bis unter die Wade. Der Kothurn war nach dem Range der Männer- und Frauenrollen höher oder niedriger, jedoch der der Frauen, zumal ihre Rollen von Männern gespielt wurden, immer der niedrigste, so daß er nur dazu diente, die Gestalt der Königin über ihr Gefolge zu erheben. Der tragische Chor erschien ohne Masken, weil er nichts Individuelles darstellte. Doch gab es auch hier wohl Ausnahmen

z. B. der Eumenidenchor des Aeschylos. (Bode a. a. O. IV, 156 ff.). Die Komödie erforderte natürlich wieder eine andere Gestaltung der Masken und des Kostüms. Nicht die Allgemeinheit des idealen Pathos, sondern die Particularität des zufälligen Charakters war ihr Princip. Als alte bedurfte sie vorzüglich der Portraitmasken, als neuere karrikirte Charaktermasken. An die Stelle des hohen tragischen Kothurns trat hier als Fußbekleidung der komische Sokkus, der dem Schauspieler seine gewöhnliche Körperlänge ließ. Das Kostüm der alten Komödie war grotesk theils durch eng anschließende Jacken und Hosen von buntem, gestreiftem Zeuge, theils durch wunderliche Vermummungen, ausgestopfte Dickbäuche u. dergl. Das Kostüm des Chors war oft phantastisch und stellte sogar Frösche, Vögel, Wolken u. dergl. vor. (Eine Sammlung der Abbildung der vornehmsten Theatergebäude der Alten so wie der Masken und Anzüge findet man in F. Wieseler: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Mit 14 Kupfertafeln. Göttingen 4., 1851.) Die tragischen Masken waren so wenig als das tragische Gewand mit den Formen der plastischen Kunst identisch, wohl aber dem idealen Typus derselben verwandt und fern von der Frazzenhaftigkeit der Masken und Anzüge des spätern komischen und noch mehr des Römischen Theaters.

Das Attische Theater war Staatsanstalt. Der Chor wurde von einer der Phylen gestellt, welche einige ihrer reicheren Mitglieder als Choregen mit den Kosten seiner Ausstattung belasteten. Er bestand aus 50 Personen, die man aber den Dichtern später für den agonistischen Wettkampf in einer Anzahl von je 12 oder 15 vertheilte. Der Dichter, der anfänglich auch als Chorodidaskalos den Chor einzuüben hatte, mußte sich an den Archonten wenden, welcher gerade den zu feiernden Dionysien vorstand. Die Schauspieler wurden ebenfalls vom Staat besoldet und der Dichter, von welchem der Archont ein Stück annahm, erhielt für seine Mühe der Einübung auch ein mäßiges Honorar. Der Dichter trat selbst in einer Rolle auf, bis mit Sophokles diese Sitte verschwand, weil er eine zu schwache Stimme hatte und daher nur in seiner Nausikaa als Tänzer und Ballschläger,





in seiner Thamyris als Thrakischer Virtuose erschien, der auf der Kithara selbst mit den Musen wetteiferte. Die Aufführung einer Trilogie mochte zehn bis zwölf Stunden dauern. Sie begann nach dem Frühstück. Die Zuschauer erschienen mit Kränzen auf dem Haupt. Gegen die Mittagssonne, wo sie hintraf, schützte man sich durch breitkrempigte Hüte, gegen schlechtes und kaltes Wetter durch dicke Mäntel. Für Erfrischungen war reichlich gesorgt, indem in den Zwischenacten Wein und Backwerk herumgereicht wurde. Für die unvermögenden Bürger bezahlte der Staat das Eintrittsgeld: Theorikon. Die untersten Sitzstufen waren den Archonten, Priestern, Feldherrn, fremden Gesandten, Fürsten u. s. w., die nächsten Plätze dem Rath der Fünfhundert, die folgenden den Epheben vorbehalten. Dann folgten die übrigen Bürger und Fremden bis zu den höchsten Stufen, um die eine bedeckte Säulenhalle lief, welche die gegenüberliegenden Gebäude weit überragte und ästhetisch wie akustisch vortrefflich das Ganze abschloß.

Wenn es scheinen kann, daß wir mit der Erinnerung an diese Einrichtungen zu weitläufig gewesen, so erwäge man die unendliche Wichtigkeit derselben für die Culturgeschichte der Menschheit, um sie gerechtfertigt zu finden. Tausende von Theatern waren doch endlich nichts, als Nachahmungen des Attischen und selbst unser heutiges Theater ist im Wesentlichen seiner Organisation treu geblieben. Wir haben bemerklich gemacht, daß dieselbe keineswegs so einfach war, als man sich öfter vorstellt. Selbst an dem, was wir Versenkungen nennen, fehlte es nicht. Dies waren die Charonischen Stiegen zur Seite der Couliſſen, aus welchen die Schatten z. B. der Klytemnestra, des Dareios u. s. w. hervortraten. Es fehlte nicht an einer Donnermaschine, dem Bronteion, nicht an einer Flugmaschine, der μηχανη, mit welcher man sehr verwegene Experimente ausgeführt zu haben scheint, wie sie nur irgend in unsern Zauberopern vorkommen. Aber die nach Außen festere, nach Innen beweglichere Organisation wurde auch für die innere Oekonomie der Stücke folgenreich. Der recitirende Vortrag: Lexis, trat mit dem Gesang: Ode, in entschiedenen Gegensatz. Die Wechselwirkung des Chors und des Schauspielers, des Schauspielers mit

dem Schauſpieler, konnte ſich nach allen Seiten hin entfalten. Das Drama überhaupt bewegte ſich aus einem einfachen Gegenſatz bis zur Kataſtrophe eines höchſten Widerſpruchs, der eine gewaltſame oder verſöhnende Löſung fand. Es begann gewöhnlich mit der Parodos des Chors, der oft marſchartig ſeinen Einzug hielt oder aus einer ſporadiſchen Vereinzelung ſich ſammelte. Der Parodos ſtand das Staſimon entgegen, welches der Chor auf der Orcheſtra als Ausdruck ſeiner neutralen Weltbetrachtung ſang und durch welches er zur Hälfte die Empfindung des Zuſchauers ſelbſt repräſentirte. Zwiſchen die Parodos und die einzelnen Staſimen fielen die Epeiſodien. Dem letzten Staſimon folgte die Exodos. Der Schauſpieler hatte theils zu recitiren, theils meliſche Partieen von ſtärkerer lyriſcher Färbung zu ſingen, die man, wenn der Protagoniſt ſie vortrug, Monodien nannte. Den oft höchſt künſtlich geſtalteten Wechſelgeſang zwiſchen dem Chor und einem Schauſpieler, durch welchen eine Wehklage ſtrophiſch und antiſtrophiſch entwickelt ward, hieß man Kommos; den tragiſchen Chortanz Emmeleia.

## Die Attiſche Tragödie.

Schon Theſpis, Chörilos und Phrynichos dichteten Tragödien, aber erſt in Aeſchylos, Sophokles und Euripides erhob ſich das tragiſche Pathos zu ſeiner idealſten Kraft. Der Heros kämpft gegen das Geſchick, aber ſein Gegenſtreben hilft daſſelbe verwirklichen. Die gewaltige Kraft des Menſchen vermag die Nothwendigkeit deſſen, was nach dem Geſchick einmal ſein ſoll, nicht zu ändern. Daß ſein Wirken, gegen ſeine Meinung und Abſicht, zum Reſultat endlich doch nur das hat, was der Wille des unbeugſamen Schickſals war, hat man nicht mit Unrecht die tragiſche Ironie genannt. Bei Aeſchylos tritt die Energie am ſtärkſten hervor, mit welcher der Held ſeine Freiheit gegen die Uebermacht des Schickſals geltend macht; bei Sophokles waltet die Tendenz vor, den Helden mit ſeinem Geſchick zu verſöhnen, ihn über die Herbheit des Geſchehens wie über die Empörung des Menſchen gegen dieſelbe zu erheben; bei Euripides ſind die





Menſchen ſchon gebrochen nnd jammern über die Ohnmacht, mit welcher ſie dem Schickſal erliegen müſſen. Der Styl des Aeſchylos iſt groß, ſtrenge, voll majeſtätiſchen Wortpomps; der Styl des Sophokles iſt vollendetes Ebenmaaß und harmoniſche Anmuth; der Styl des Euripides iſt weich, zerfloſſen, lyriſch aufgeregt. Von dieſen drei Dichtern iſt Sophokles derjenige, welcher das allgemeine Princip der Griechiſchen Kunſt, individuelle Freiheit in der Schönheit ihrer Erſcheinung, am vollkommenſten verwirklichte. Aeſchylos hat in ſeinem Streben noch etwas Ungeheures, Gewaltſames und die Geſchichte des Griechiſchen Theaters drückte dies zufällig auch dadurch aus, daß bei der erſten Aufführung einer Aeſchyleiſchen Trilogie das alte Brettergebäude zuſammenſtürzte und damit die Veranlaſſung zum Erbau eines ſteinernen Hauſes ward. Bei Sophokles herrſcht das ſchönſte Maaß. Seine Dichtungen ſind von der Seele des Griechiſchen Cultus durchdrungen. Seine Antigone, die erhabenſte weibliche Geſtalt der antiken Poeſie, folgt mit freiem Selbſtbewußtſein der Nothwendigkeit ihrer Individualität, als Schweſter dem Bruderleichnam die Beerdigung zu ſchaffen, bleibt aber in ihrer Charakterfeſtigkeit fern von allem Trotz, der irgendwie als Asebeia verurtheilt werden könnte. Euripides iſt innerlich ſchon von der Gewalt der Philoſophie ergriffen. Er iſt oft hinreißend in der Seelenmalerei. Die Individualität löſt ſich bei ihm ſchon ſehr von dem Boden der allgemeinen Sittlichkeit ab, allein das Pathos verliert auch den ſubſtantiellen Gehalt, der ihm bei Aeſchylos und noch mehr bei Sophokles eine wahrhaft religiöſe Weihe gibt. Die Schöpfungen dieſer Dichter ſind unendlich bewundernswürdig. Ihre Tetralogien waren Kunſtwerke von einer Tiefe der Conception und Großartigkeit der Ausführung, wie etwas Aehnliches weder vor ihnen noch nach ihnen exiſtirt hat. Wir müſſen bedenken, daß das Theater ihnen viel Conventionelles in der Chorik aufdrang und daß ſie dieſe ſtereotypen Elemente doch auf die freieſte und mannigfaltigſte Weiſe zu verwenden wußten. Von einem dieſer Elemente können wir uns nur noch einen ſehr unzureichenden Begriff machen, nämlich von dem Verhältniß des Satyrdrama's zur tragiſchen Trilogie. Den allgemeinen Zuſammenhang kennen wir wohl und haben ihn oben angegeben, aber von der Wirkung des

Satyrdrama's in einem bestimmten Fall wissen wir wenig. So dichtete Aeschylos z. B. eine Trilogie.: Phineus, die Perser und Glaukos und hiezu ein Satyrdrama: Prometheus Pyrkaieus. Von diesem wissen wir nur, daß ein Satyr darin, als er das von Prometheus angezündete Feuer erblickt, dasselbe umarmen und küssen will, Prometheus aber ihm zuruft: Satyr, rühr' es nicht an, es brennt und thut weh deinem Bart! Wollte nun Aeschylos die große, schöne Culturwelt, die in der Trilogie mächtigen Barbarenvölkern gegenüber sich bewährt hatte, mit den Anfängen aller Cultur contrastiren? Wollte er aber nicht zugleich den Attischen Fackellauf verherrlichen, dessen Stifter Prometheus gewesen sein sollte?

Ueberblicken wir die Stoffe der antiken Tragödie, so sehen wir darin die gesammte Heroensage des Epos wieder erscheinen und selbst der Negerfürst Memnon, der den Inhalt der Aethiopis bildete, wurde von Aeschylos in einem Stück dieses Namens und in der Psychostasie: Seelenwägung, verherrlicht. Es ist aber wohl mehr, als ein bloßer Zufall, daß unter diesen Stoffen zwei bei allen drei Tragikern wiederkehren, und sich auch uns noch zum Theil erhalten haben, das Geschick des Thebanischen und des Mykenischen Königshauses. Der Grund mag darin liegen, daß in ihnen die Reinheit der tragischen Collision sich bis zu einer unvergleichlichen Höhe treibt, auf welcher Schuld und Unschuld gleichsam mit der Strenge einer Proceßführung abgewogen werden. Oedipus wird schuldig, indem er ein hohes Glück zu erreichen scheint. Seine Gattin ist ihm unbewußt seine Mutter. Orestes erfüllt die heilige Pflicht der Blutrache, aber an der eigenen Mutter und wird dadurch die Beute der Erinnyen. Die Labdakiden wie die Atriden finden sich in eine Entzweiung verstrickt, in welcher Nichthandeln sie mit der Schuld der Unterlassung, Handeln mit der Schuld der Vollbringung der That belastet. Dem Gebot eines Gottes gehorsamend, verletzen sie die Heiligkeit anderer Götter. Die That ruft die Nemesis gegen den Thäter auf. Diese Situation ist es, welche in die dramatische Entwicklung jenes skeptische Moment einflicht, das unsere Seele mit Grausen erfüllt und die Welt in ihren Grundvesten erbeben läßt. Ist das Heilige noch heilig, wenn es zur Schuld werden kann, die den

Menſchen dem Wahnſinn nahe bringt? Die Oedipodie aber wie Oreſtie erkennen auch die Unſchuld in der Schuld dadurch an, daß Oedipus, der Unſelige, zuletzt im Hain der Eumeniden von einem Boten der Götter ſelber zum Frieden fortgeführt und daß Oreſtes vor den Schranken des Attiſchen Areopagos, vor denen Götter und Menſchen erſcheinen, von der Gnade der Athene freigeſprochen wird. Dieſer in die Verſöhnung ſich hinwendende Ausgang war es unſtreitig, welcher dieſe Mythen den Tragikern vorzüglich empfahl. In keiner andern Sage war ſo, wie in dieſen, der allgemeine menſchliche tragiſche Zug enthalten, daß die Erkenntniß unſerer Thaten uns unſere Schuld aufdeckt und daß die Götter ſelber uns von der Qual dieſes Bewußtſeins erlöſen müſſen. Hieher muß man blicken, zu ſehen, wie unendlich erhaben der Griechiſche Geiſt in ſeiner Sittlichkeit daſteht. Die Heiligkeit der Familie und des Staates iſt in keiner andern Tragödie ſo erſchütternd dargeſtellt.

Aeſchylos wurde aus einem Eupatridengeſchlecht in der Attiſchen Ortſchaft Eleuſis 525 geboren. Er kämpfte die Freiheitsſchlachten der Griechen bei Marathon, Artemiſion, Salamis und Platäa. Er ſoll 48 Mal in der Tragödie geſiegt haben, bis ihn 468 Sophokles beſiegte. Er wanderte aus nach Sicilien, wo er beim Könige Hiero eine günſtige Aufnahme fand und 456 bei Gela ſtarb und begraben ward. Von ſeinen vielen Tragödien haben ſich uns nur 7, von ſeinen Satyrſpielen hat ſich keines erhalten. Aus der Prometheustrilogie: der feuerbringende, der gefeſſelte und der erlöſte Prometheus, haben wir nur noch den gefeſſelten. — Die Hiketiden oder Schutzflehenden ſcheinen die Mitte zweier andern Stücke, der Aegyptier und der Danaiden, geweſen zu ſein. — Die Sieben gegen Theben waren ebenfalls die Mitte zweier andern, der Argeier und der Eleuſinier. — Die Oreſteia hat ſich uns in allen drei Gliedern der Trilogie: im Agamemnon, in den Choëphoren und in den Eumeniden erhalten. Das dazu gehörige Satyrdrama Proteus, worin dieſer wahrſcheinlich die glückliche Vermählung des geſühnten Oreſtes mit Hermione, der Tochter des Menelaos weiſſagte, iſt verloren gegangen. — Die Perſer waren die Mitte zwiſchen einer Tragödie Phineus, die aus der Geſchichte

des Argonautenzuges, und einer Tragödie Glaukos, die aus den Sicilischen Mythen dieses Meergottes entnommen war.

Sophokles war 495 im Attischen Gau Kolonos geboren. Als ein Jüngling von sechzehn Jahren wurde er seiner Schönheit wegen erwählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bei Salamis den Päan um die aufgerichtete Tropäe aufführten, auf der Leier spielend vorzutanzen. Weil er in der Antigone so vortrefflich über den Staat gesprochen, ward er in dem Kampf gegen die Aristokraten von Samos mit Perikles und Thukydides zu einem der zehn Strategen erwählt. Auch verwaltete er das Priesterthum eines einheimischen Heros. Zwanzig Mal erwarb er den tragischen Sieg, öfter die zweite, niemals die dritte Stelle. Sein Sohn Jophon war ebenfalls tragischer Dichter und concurrirte sogar mit ihm. Er dichtete bis in das höchste Alter und starb 403. Die dankbaren Athener erhoben ihn durch Volksbeschluß zum Heros. Von 130 ihm zugeschriebenen Stücken erklärt der Grammatiker Aristophanes nur 17 für unächt. Auch von ihm haben wir nur 7 Stück übrig: Philoktetes; Ajas; die Trachinierinnen; Elektra; König Oedipus; Oedipus auf Kolonos; Antigone.

Euripides aus Phlyia wurde 480 in Salamis geboren und starb 406 in Makedonien am Hofe des Archelaos. Sein gesammter Nachlaß bestand aus 75 Stücken, unter denen nur 8 Satyrdramen, obwohl merkwürdiger Weise gerade von ihnen sich das einzige Satyrdrama, das wir überhaupt besitzen, der Kyklop, erhalten hat. Gesiegt hat er nur viermal. Uebrig sind uns noch 18 Tragödien: Elektra; Orestes; Iphigenia in Aulis: Iphigenia in Tauris; Alkestis; Helena; Hekabe; der rasende Herakles; die Herakliden; die Hiketiden; die Bachchen; Andromache; die Phönissen; Rhesos; Jon; Phädra; Medea; Hippolytos.

Bei Aeschylos stellt sich der Kampf mit dem Schicksal noch in seiner ganzen bittern Härte dar. In der Form überwiegt bei ihm noch die reiche chorische Lyrik und die Handlung ist, mit Ausnahme der Orestie, noch nicht völlig entwickelt.

Bei Sophokles stellt sich das dramatische Element der Handlung in den tragischen Personen, wie das der allgemeinen Em-

pfindung und Reflexion des zuſchauenden Chors in vollkommenſter Einheit dar. Schritt vor Schritt bewegt ſich die Handlung zu ihrem Ziele. Das Pathos der Handelnden iſt tief, jedoch nicht, wie bei Aeſchylos, in das Ungeheure ausſchweifend; der Chor iſt in ſeiner Theilnahme an der Entfaltung der Handlung völlig angemeſſen und die Sprache ſo rein und muſikaliſch, als nur irgend denkbar iſt.

Bei Euripides erblicken wir die Auflöſuug des Tragiſchen in das Rührende. Das Pathos der handelnden Perſonen ſowohl als das Chaos verliert ſich häufig in rhetoriſchen Prunk und in Declamation, deren philoſophiſche Gemeinplätze auf die eigentliche Handlung oft gar keinen Bezug mehr haben. In der pſychologiſchen Darſtellung aber des Individuellen, namentlich in der Analyſe und dem Ausdruck glühender, phantaſtiſcher, an den Wahnſinn grenzender Leidenſchaften, wie in den Bacchen, in der Medea, in der Phädra, im Hippolytos, war er ſehr glücklich. Dieſe ſubjective Richtung, mit welcher er ſich dem Boden der antiken Tragödie entfremdete, war zugleich ein Fortſchritt für die Kunſt.

Ein Fortſchritt, weil die choriſche Tragödie nur in einem demokratiſchen Staate blühen konnte. In der weitern Entwicklung mußte die handelnde Perſon das Weſen des Chors ſelbſt in ſich aufnehmen. Längere Zeit zwar beſtand noch die formale Nachahmung der von Aeſchylos, Sophokles und Euripides geſchaffenen Tragödie, aber ſie artete immer mehr in reflectirende Rhetorik aus und wußte ſelbſt im Inhalt nur die ſchon von jenen großen Dichtern durchgebildeten Stoffe zu wiederholen. So Chäremon, Jon von Chios um 449, Achaios von Eretria, Agathon um 417, Karkinos, Jophon, Xenokles, Kephiſophon u. A. Seit der Schlacht von Chäronea gerieth die Tragödie gänzlich in Verfall.

## Die Attiſche alte Komödie.

Die Freiheit des Griechiſchen Geiſtes zeigt ſich beſonders in ſeinem Hang zum Komiſchen, der ſchon früh in der Odyſſee und im Margites hervorbrach, in der Spottluſt der Iambiſchen

Lyrik die persönliche Satire ausbildete, in den improvisirenden Volksschauspielern zur Parodie der hervorstechendsten Typen der Gesellschaft wurde, in den mannigfachen Mummereien religiöser Culte einen legitimen Anhalt fand und in der Dorischen Komödie des Epicharmos einerseits, in den Ikarischen Spielen Susarions und seiner Nachfolger anderseits, seine erste dramatische Gestaltung auf der Bühne gewann. (P. F. Kanngießer: die alte komische Bühne in Athen, Breslau 1817. Fr. Schlegel: Vom künstlerischen Werth der alten Griechischen Komödie, 1794, in den sämmtlichen Werken, Wien 1822, IV, 25 ff. Ebenderselbe eben dort V, 1823, im vierten Capitel seiner Abhandlung über das Studium der Grtechischen Poesie, 144 ff., wo er die Einwendungen gegen dieselbe wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel untersucht. Diese Schlegelsche Abhandlungen sind die ersten gewesen, welche eine unbefangenere, ästhetisch reinere und höhere Auffassung der Griechischen Komik begründet haben.)

Wir haben die erste Gestaltung der Griechischen Bühne diejenige genannt, in welcher die Lyrik und Epik noch vorherrschte, weil nur ein Schauspieler, wenn auch in wechselnden Rollen, die Handlung darstellte. Wir haben sodann die Tragödie von Aeschylos bis Euripides die wahrhaft dramatische Handlung entwickeln gesehen, wie sie das Walten der höchsten ethischen Mächte verherrlichte (Gruppe: Ariadne oder die tragische Kunst der Griechen, Berlin, 1834. Schöll: über die tragische Poesie der Griechen, Berlin, 1839.) Die Komödie, die aus dem phallischen Element des Dionysoscultus erwuchs, nahm äußerlich einen ganz ähnlichen Fortgang, wie die Tragödie, und war dieser auch sonst in der chorischen Lyrik analog. Den dritten Schauspieler soll Kratinos, den vierten Aristophanes eingeführt haben. Was vor dem Einzug des Chors gesprochen ward, hieß der Prolog; dann folgten die Chorlieder, die nicht nur metrisch, sondern auch oft in dem affirmativen Schwung sittlich erhabener Empfindung den tragischen ganz ähnlich waren; zwischen die Chorlieder fielen die Epeisodien und das Ganze schloß die Exodos. Eigenthümlich war aber die Parabase d. h. die Anrede des Publicums durch den Chor im Namen des Dichters, während die Bühne leer blieb. Vollständig bestand sie aus sieben Theilen, die man wieder in

zwei größere Maſſen zerlegte. Während des Vortrags der erſten änderte der Chor ſeine Stellung auf der Bühne und kehrte in einer tanzenden Bewegung ſein Geſicht den Zuſchauern zu. Von der Seitenſchwenkung, die er hierbei machte, rührt der Name Parabaſe her. Während nun dieſe nach ihrem zweiten Theil, dem ſogenannten Anapäſtos, weil er meiſtens in anapäſtiſchen Verſen gedichtet war, mit heftigem Pathos geſprochen wurde, ſtand der Chor der Komödie aus 24 Perſonen, 6 Mann hoch und 4 Mann tief, ſtill. Das komiſche Ballet war natürlich auch ein eigenthümliches. Sein Hauptelement war ein burlesker, ins Lascive und Obscöne übergehender Tanz, der Kordax, der ſowohl vom Chor, als von einzelnen Schauſpielern getanzt wurde. Man muß ſich hiebei erinnern, daß Frauen und Kinder zwar die Tragödie, nicht aber die Komödie beſuchen durften. Ueber das Koſtüm und die Masken der alten Komödie iſt ſchon vorhin bei der allgemeinen Beſchreibung des Theaters die Rede geweſen.

Die Griechiſche Komödie hing in ihrer Entwicklung als Attiſche auf das Engſte mit der Geſchichte des Athenſchen Staats zuſammen. Nur in einer Demokratie war eine ſolche Ausgelaſſenheit möglich, als die ſogenannte alte Komödie ſich erlauben durfte. Hierunter iſt diejenige zu verſtehen, die von der Bühne aus directe Anſpielungen auf öffentliche Vorgänge nicht nur, ſondern auch auf Perſonen machte und die letztern nicht nur geradezu bei ihrem Namen nannte, ſondern ſie auch wohl ſelbſt karrikirt auf die Bühne brachte, wie den Kleon, Sokrates u. a. Es wurde dieſe Freiheit durch eine eigenes Geſetz feſtgeſtellt, das zwar einigemal beſchränkt und zurückgenommen, aber wieder erneuet ward, bis 415 Syrakoſios das Verbot noch einmal durchſetzte und bald darauf, wenn die Komödie auch noch wieder einigen Raum gewann, durch den Ausgang des Peloponneſiſchen Kriegs und die Herrſchaft der dreißig Tyrannen die alte Komödie gänzlich geſtürzt ward. Die ſogenannte mittlere Komödie war daher ſchon während der Blüthe der alten im Entſtehen begriffen und die nämlichen Dichter, ſelbſt Ariſtophanes, ſind für beide thätig geweſen. In der alten und mittlern Komödie befreiete ſich das Griechiſche Selbſtbewußtſein von jeder ſtoffartigen Gebundenheit. Dies heitere Spiel mit dem geſammten Inhalt des

Lebens, ſelbſt des religiöſen, hatte allerdings den ſittlichen Ernſt zu ſeiner Vorausſetzung, allein die Form, in welcher es erſchien, war doch ſchon das Reſultat eines andern Standpunctes. — Wäre nicht in dem Poſitiven der Helleniſchen Sitte, Kunſt, Politik und Religion, auch eine wirkliche Beſchränktheit geſetzt geweſen, welche im Fortſchritt des Geiſtes dem Untergang verfallen mußte, ſo wäre der trunkene Uebermuth der alten Komik unmöglich geweſen. Sie war inſofern von einem Widerſpruch behaftet, die alte, gute Marathoniſche Zeit, den ſchlichten Glauben an die Götter, die Ehrfurcht vor der väterlichen Sitte, den Gehorſam gegen die Geſetze, die Scheu vor der Auctorität, die Strenge der Erziehung feſthalten zu wollen, und doch im Innerſten der höheren Berechtigung des Geiſtes, aus welcher jene Auflöſung entſprang, ihren Beifall nicht verſagen zu können. Dieſer Widerſpruch war im Satyrſpiel noch nicht vorhanden, denn die Satyrn, als außerhalb der wirklichen Menſchheit ſtehend, konnten, was ſie geſchehen ſahen, nur in's Lächerliche verkehren, da ſie ohne wahre Theilnahme daran waren. Der Zuſchauer beſchäftigte ſich daher nicht ſowohl mit der Handlung an und für ſich, als mit ihrer Wirkung auf den Sinn und Zuſtand der Satyrn. In der Komödie hingegen fand er ſeine eigenſten geheimſten Empfindungen und Vorſtellungen mit der rückſichtsloſeſten Offenheit bloß gelegt. Dieſer dämoniſche Zauber feſſelte daher die Athenienſer ſo ſehr an die Komödie, daß ſie ihr mitten in den bedenklichſten Zeiten dennoch huldigten. Wenn die Tragödie die Nothwendigkeit der göttlichen Weltordnung und die Unabwendbarkeit des Schickſals darſtellte, ſo ſpottete die Komödie jener Nothwendigkeit als einer albernen Einrichtung und verhöhnte die Idee des Schickſals durch die Feier der ſchickſalloſen Nullität. Die Vorgänger des Kratinos und die Dichter der Doriſchen Komödie, mit Ausnahme des Epicharmos, ungerechnet, belief ſich die Anzahl der Stücke der alten Attiſchen Komödie auf 365.

Ihr eigentlicher Schöpfer war Kratinos, der Oeneide, aus Attika, der ein Alter von 97 Jahren erreichte, erſt in vorgerückteren Jahren auftrat, erſt im achtzigſten Jahr ſiegte, dann aber noch 9 Siege errang und 422 ſtarb. Die Geſtaltung des Stoffes war bei ihm in der Anlage vortrefflich, in der Ausfüh-

rung aber soll er die Handlung verwirrt und durch den Ausgang nicht befriedigt haben. In der Bitterkeit der Satire kam er dem Archilochos, in Kraft und Glanz der Darstellung dem Aeschylos gleich. Nur Fragmente und Titel sind von seinen Komödien übrig. In den Thrakerinnen, 443, geißelte er den Perikles. Die Empipramenoi: Angebrannten, persiflirten den kürzlich in Athen eingeführten Cultus der Phrygischen Kybele. Von den Euniden, Kleobulinen, Lakonen, Cheironen wissen wir wenig. Die Nemesis hatte ihren Namen davon, daß Zeus als Schwan die Nemesis in ihrem eigenen Heiligthum zu Rhamnus in Attika überraschte. Das Komische lag darin, daß die Eier, welche Nemesis gebar, der Leda zum Brüten untergelegt wurden. Die politischen Anspielungen aber galten wohl der Rivalität von Athen und Sparta. In der Odysseis behandelte Kratinos den Aufenthalt des Odysseus bei dem Kyklopen; in den Seriphiern die Perseussage. Von den Deliaden, Bukoloi: Rinderhirten, Drapetiden: Ausreißerinnen, Nomoi, Panoptai: Allsehenden, Plutoi, Pylaia und Horen wissen wir fast nur die Namen. Von der Pytine: Weinflasche, können wir uns noch eine Vorstellung machen. Er siegte mit ihr über die ersten Wolken des Aristophanes und über den Konnos des Ameipsias. Aristophanes hatte ihn in den Rittern seines Weintrinkens halber durchgezogen. Der alte Dichter erschien nun selber in der Komödie, vom Chor seiner Freunde umgeben. Sie, wie seine Frau, die Komödie, beschuldigten ihn, sich der Methe, der Frau Trunkenheit, zugewendet zu haben. Der Dichter trat nun an der Seite dieser muntern Geliebten auf und bewies, daß, ihrem Umgang zu entsagen, ebenso viel heiße, als ihn zum Prosaisten machen. Frau Komödie sieht dies ein und gibt, von seiner Ergebenheit gegen sie überzeugt, ihren Entschluß auf, sich von ihm scheiden zu lassen.

In den Stücken des Kratinos trat häufig ein Schauspieler Krates aus Athen auf, der später auch selber dramatischer Dichter wurde. Er unterschied sich aber von Kratinos dadurch, daß er die persönliche Satire vermied. Er war ein überaus glücklicher Komiker, dessen heitere Erfindungen ganz mühelos zu sein schienen. Er brachte die Rolle des Betrunkenen zuerst auf

die Attiſche Bühne. Von ſeinen Stücken, die ſämmtlich verloren gegangen, den Geitonen: Nachbarn, den Heroen, den Samiern, den Rhetoren, der Lamia, u. a. ſind die Theria: die Thiere, merkwürdig, weil darin die Thiere, wie in der Aeſopiſchen Fabel, als verſtändige und mit Sprache begabte Weſen auftraten. Ihnen gegenüber ſtritten zwei Perſonen über den Begriff des wahren Glücks. Die eine pries in Uebereinſtimmung mit der Anſicht des Thierchors die Einfachheit der Sitten als die einzige Bedingung einer Rückkehr in das geprieſene goldene Zeitalter. Der Chor aber drang vor Allem auf Entſagung von aller animaliſchen Speiſe zum Nutzen und Frommen der Thierwelt, die dann im friedlichſten Verkehr mit den Menſchen leben und ihnen gern Alles zu Gefallen thun würde. Die andre Perſon dagegen wünſchte ſich ein wahres Schlaraffenleben, das ihr bei ewig voller Caſſe Alles geſotten und gebraten von ſelbſt darböte.

Dem Krates eiferte wieder Pherekrates nach, der anfangs auch Schauſpieler war. Er ſchrieb die Agrioi: Wilden, Automolai: Ueberläufer, Gräen: Greiſinnen, den Dulodidaskalos: Sclavenſchulmeiſter, Epilesmon oder Thalatta: die Vergeßliche (Thalatta der Name einer Hetäre), Ipnos oder Pannychis: die Badeſtube oder Nachtfeier, Korianno (Name einer Hetäre) Krapatalen (eine im Hades gültige Münzſorte), Leroi: Flitterſtaat, Myrmekanthropen: Ameiſenmenſchen, Petale (Name einer Hetäre), Tyrannis, Pſeudoherakles. In den Wilden ſtellte der Dichter, um die einreißende Geſetzloſigkeit der Athener zu perſifliren, einen Chor von Naturmenſchen auf, die ganz ohne Erziehung, ohne Geſetze und Gerechtshöfe, in den Tag hinein lebten, ſich durch keinen Zwang zur Erlangung und Ausübung der Tugend angetrieben fühlten und ſtets misanthropiſch geſtimmt waren. Die Chorgeſänge prieſen das Glück dieſer Buſchmänner, die alle Bildung verachteten, Früchte ſtahlen, wo ſie konnten, ſich das Geſicht niemals wuſchen und alles mit eigener Hand thaten.

Andere Komiker, von deren Dramen uns auch nichts mehr übrig geblieben iſt, waren Telekleides, die Brüder Hermippos und Myrtilos, Alkimenes, Philonides, Lyſippos, Kallias und Ariſtomenes, ſämmtlich aus Athen. Von dieſen





griff Hermippos 430 den Perikles in seinen Mören heftig an. Wenn freilich ein delicater Schweinebraten an der Spitze der Spartaner stünde, so würde aus der Umgebung des Perikles der Tragiker Nothippos als Attischer Feldherr allein den ganzen Peloponnes verschlingen. Auch brachte er Athene's Geburt zuerst auf's Theater, die von da ab wegen der burlesken Rolle des Hephästos als Geburtshelfer ein sehr beliebter Stoff blieb. Von Kallias wird etwas sehr Sonderbares und Räthselhaftes berichtet, nämlich die Abfassung einer grammatischen Tragödie, worin die 24 Buchstaben des Jonischen Alphabets den komischen Chor bildeten, der, in zwei antistrophische Halbchöre getheilt, alle Consonanten der Reihe nach mit den sieben Vocalen zu einfachen Sylben zusammenbuchstabirte. Die in dieser Spielerei niedergelegten metrischen und rhetorischen Regeln sollen sich die Tragiker, selbst Sophokles und Euripides, alles Ernstes nach dem Bericht der Grammatiker zum Muster genommen haben. Hegemon von Thasos, mit dem Beinamen das Linschen, dichtete Symposien und eine Gigantomachie, mit welcher er die Parodie in das Attische Theater einführte. Die Athener ergötzten sich daran 413 so eben in der lachlustigsten Stimmung, als die Nachricht von der Niederlage des Nikias in Sicilien einlief.

Alle diese zuletzt genannten übertraf der Athener Phrynichos, der nicht mit dem Tragiker dieses Namens verwechselt werden muß. Es sind noch die Namen von zehn seiner Stücke auf uns gekommen. Eine Zeitbestimmung für ihn liegt darin, daß sein Monotropos: Sonderling, der sich selbst schon auf den misanthropischen Timon beruft, 414 an den großen Dionysien von den Komasten des Ameipsias und den Vögeln des Aristophanes besiegt wurde. — Nach Aristophanes war er das Vorbild des Atheners Eupolis, der, um 446 geboren, kein sehr hohes Alter erreichte. In der Heftigkeit des persönlichen Angriffs und in der Kraft des Ausdrucks schloß er sich dem Kratinos an, milderte aber die Polemik zugleich durch große Anmuth der Darstellung. Die Idee, welche andere Komiker durch die Parabase in den Zuschauern hervorzurufen pflegten, wußte er zu einem integrirenden Moment des Stückes selber zu machen. Es sind noch von ihm bekannt: Aigis: die Ziegen, Astrateutos oder Andrapodokapelos

Weiblinge, Autolykos (ein Liebling des Kallias), Baptai: Täufer, Demoi, Heloten, Kolakes: Schmarotzer, Marikas (Spitznahme des Lampenhändlers Hyperbolos), Numeniai: Neumonde, Poleis: Bundesstädte, Prospaltier (eine wegen ihrer Proceßsucht verrufene Attische Gemeinde), Taxiarchen: Regimentsbefehlshaber, Hybristodikai: Gerechtigkeitsschänder, Philoi: Freunde, Chrysōn Genos: goldenes Zeitalter. Von diesen Dramen sind politisch besonders die Poleis und die Demoi merkwürdig. In jenem, worin er die 24 Bundesstädte Athens als ebensoviel Frauen auftreten ließ, die sich zu Anfang des Stücks sammelten, bekämpfte er die ungerechten Bedrückungen und Erpressungen, denen dieselben von Seiten Athens ausgesetzt waren; in diesem die Tollheiten der Demagogie, mit denen er den Glanz des Solonischen, Marathonischen und nun auch schon des Perikleischen Zeitalters contrastirte. Namentlich pries er die Beredsamkeit des Perikles im Gegensatz gegen die leere Schwatzhaftigkeit des Tages. — Dem Eupolis sehr ähnlich fassen die Alten den Komiker Platon auf, der noch gleichzeitig mit dem Aristophanes lebte und 28 Dramen hinterließ. Volksverführer, Redner und Dichterlinge griff er mit directer Parrhesie an, wie seine Stücke Hyperbolos, Kleophon und Kinesias beweisen, aber auch allgemeine Verirrungen in Religion, Kunst und Wissenschaft machte er zum Gegenstand seiner Polemik, wie in den Heortai: Feiertage, im Poeten, in den Sophisten.

In Mitte solcher Fülle komischer Erfindungen und genialer Ausführungen bildete sich Aristophanes schon sehr früh zur seltensten dramatischen Meisterschaft aus. Allerdings fand er an dem unendlichen Reichthum der Attischen Bühne ein großes Mittel zum Studium vor, aber zugleich war es schwer, unter einer so großen Menge classischer Bewerber sich hervorzuthun und sie zu übertreffen. Er war der Sohn eines wohlhabenden Bürgers Philippos, der auf der Insel Aegina ein Landgut besaß. 452 wurde er geboren und wagte sich schon seit seinem siebzehnten Jahr auf die Bühne. — Da er dies in solchem Alter dem Herkommen gemäß noch nicht durfte, so übergab er seine Erstlinge zwei ihm befreundeten Chormeistern, Philonides und Kallistratos, welche sie zur Aufführung brachten. Kleon, den er vorzüglich als

demagogiſchen Volksverderber angriff, ſuchte ihn als einen mit einer Fremden Erzeugten anzuklagen, weil Ariſtophanes, falls die Klage durchgedrungen wäre, ſein geſammtes väterliches Vermögen in Attika verloren hätte. Allein der Dichter wurde freigeſprochen. Er ſtarb nach 386 und hinterließ 54 Komödien, von denen 11 uns noch vollſtändig überliefert ſind. Zehn davon gehören der alten, eine, der Plutos, der mittleren Komödie an. Jene ſind: die Acharner, die Ritter, die Wolken, die Weſpen, der Friede, die Vögel, Lyſiſtrata, die Theſmophoriazuſen, die Fröſche, die Ekkleſiazuſen. Von den übrigen Dramen werden erwähnt: die Daitaleis: Zecher oder Schmauſer, die Babylonier, der Proagon, der Amphiaraos, die Holkaden: Laſtſchiffe, die Georgen: Landleute, das Gerasa: Alter (worin der Attiſche Demos in verjüngter Geſtalt ſeine alte Frau verſtieß und eine junge freite), die Heroen, die Lemnierinnen, Triphales, Gerytades, Dädalos (dem Inhalt nach der bei Kratinos erwähnte Stoff der Nemeſis und Leda), die Danaiden, die Dramen, die Pelarger, die Tageniſten (Schmarotzer in den Familien der Reichen), die Telmeſſier, die Horen, Kokalos, Aeoloſikon. Sein erſtes Stück waren die Daitaleis, welche Philonides 427 für ihn auf die Bühne brachte. Der Contraſt darin beſtand in dem Gegenſatz der ländlichen und ſtädtiſchen, der einfachen und corrumpirten Lebensart, ein Gegenſatz, der, wie wir geſehen haben, ſehr begreiflich faſt alle Komiker beſchäftigte. Den Chor bildeten Tiſchgenoſſen, die zu Ehren des Herakles in einem Heiligthum deſſelben auf dem Lande ſchmauſten. Zwei Jünglinge, Sophron und Katapygon (um auf die Päderaſtie anzuſpielen), ſtellten den Gegenſatz der alten und neuen Zeit dar. Herr Katapygon zeigte ſich als einen Verächter des Homer, Anhänger der Sophiſten, rabuliſtiſchen Rechtsverdreher u. ſ. w. — Im nächſten Jahr 426 brachte er durch Kalliſtratos ſein zweites Stück, die Babylonier, auf die Bühne, als gerade die Geſandten der Bundesſtädte in Athen anweſend waren. Er verfolgte darin dieſelbe Tendenz, wie Eupolis in den Poleis, die Bundesſtädte gegen die Erpreſſungen der Atheniſchen Regierung in Schutz nehmen. Er ſtellte ſie unter der Maske von Babyloniern vor, mit welchem Namen man in

Athen barbariſche Sclaven zu bezeichnen pflegte. Sie mußten als Sclaven in der Mühle eines Demagogen ſchwere Arbeit verrichten. Kleon wurde nicht geſchont. Das Volk nahm das Stück in Gegenwart der fremden Geſandten mit dem größten Beifall auf. — 425 trat er in den Lenäen mit den Acharnern, 424 mit den Rittern auf. Kleon's Maske für dieſelben wagte kein Maskenmacher zu verfertigen, weshalb er dieſe Rolle mit bemaltem Geſicht ſelber ſpielte. In dieſem Drama nannte er ſich zum erſten Male. 423 erhielt er mit den Wolken nur den dritten Preis, was ihn zu einer Umarbeitung derſelben bewog. Ihnen folgten 422 die ſehr ähnlich angelegten Weſpen. 421 brachte er den Frieden auf das Theater. Dieſe Komödien hatten ſämmtlich einen entſchieden politiſchen Charakter und ſtrotzten von perſönlicher Satire. Die Acharner und der Friede hatten es beſonders mit der Kritik des Unheils zu thun, welches der Peloponneſiſche Krieg über Griechenland brachte. Die Ritter waren gegen die Verwüſtungen in der wahrhaft ſittlichen Geſinnung gerichtet, welche die Demagogie durch ihre Unbildung, ihren Leichtſinn und ihren Egoismus hervorrief. Die Wolken ſuchten den Grund der Entſittlichung der Jugend in der Sophiſtik und griffen Sokrates nicht weniger ſcharf an, als die Ritter den Lederhändler Kleon. Die Weſpen kritiſirten die Proceßſucht der Alten. In den Vögeln 414 erhob ſich Ariſtophanes auf einen univerſellern Standpunct. Er wurde humoriſtiſch. In ſeinen frühern Dramen fehlt es nicht an humoriſtiſchen Zügen, aber in den Vögeln iſt das Ganze vom tiefſten und heiterſten Humor durchdrungen. Ariſtophanes hat hier mit wunderbarer Kunſt in einem ganz phantaſtiſchen Element, in Erbauung der Stadt Nephelekokkygia durch die Vögel zwiſchen Erde und Himmel, die Negation aller ſtaatszerſtörenden Mißbildungen mit dem poſitiven Charakter der wahrhaften Staatsidee zu verbinden gewußt. Er überläßt ſich innerhalb jener Fiction der größten Ausgelaſſenheit, ohne doch je maaßlos zu werden oder in eine niedere Komik ſich zu verlieren, wie in den Weſpen, in den Acharnern, im Frieden. Er entwickelt in den Chören der Vögel einen Schwung, welcher dem Pathos der vollendetſten Tragik gleichkommt. Er verſteht es, allmählig aus dem Anfang des Vagabundenthums, das der Heimath

und aller Geſetzlichkeit der Rücken gekehrt hat, die Gründung des ächten Staates, in welchem des Zeus Baſileia herrſcht, hervorgehen zu laſſen, ſo daß der Schluß einen faſt erhabenen Eindruck hinterläßt. Dieſe Kunſt bewährte er auch in der Lyſiſtrate 411, in den Theſmophoriazuſen 410 und in den Ekkleſiazuſen 392. Wir faſſen dieſe drei Komödien zuſammen, weil ſie ſämmtlich das Verderben der Weiber, aber noch mehr das der Männer darin ſchildern, daß die Weiber ſich endlich von der Bevormundung durch dieſelben emancipiren und ſelber den Staat reformiren wollen. Die Ekkleſiazuſen machen überdem den Communismus lächerlich. In den Fröſchen, die zwiſchen die Theſmophoriazuſen und die Ekkleſiazuſen 405 fallen, gelang es ihm, ſeinen Vögeln ein würdiges Seitenſtück zu ſchaffen, denn er ſtellte darin die Idee der wahrhaften Kunſt und der wahrhaften Kunſtkritik auf das Poſitivſte innerhalb eines abſolutphantaſtiſchen Elementes, im Hades nämlich, in einem Proceß über die Tragödie zwiſchen Aeſchylos, Sophokles und Euripides hin und führte den Gott Dionyſos ſelber, begleitet vom gefräßigen Herakles, als Richter auf die Bühne. Von dem düſtern Moraſt, in welchem die urtheilloſen Fröſche koaxen, wird man Stufe um Stufe durch die feierlich komiſche Spannung der Abwägung des Urtheils bis zu den lichten Höhen des wahrhaften Dichterideals emporgehoben. Ja, das iſt der unvergängliche Zauber des Ariſtophanes, daß er alle Verkehrtheiten aller Stände, Geſchlechter, Alter, jeder politiſchen, künſtleriſchen und wiſſenſchaftlichen Richtung, daß er die Gemeinheiten der verſchiedenſten Lebensarten, die äußerſte Verworfenheit zuchtloſer Geſinnung, in den grellſten Caricaturen auf das Treffendſte zu ſchildern und uns in dem Tumult dieſer grotesken Geſtalten das Herz doch mit der idealſten Begeiſterung, mit Sehnſucht und Wehmuth, mit göttlicher Trunkenheit zu erfüllen vermag. Als die Republik untergegangen war, mußte in den veränderten Zeitumſtänden auch Ariſtophanes die Kühnheit ſeines Humors ermäßigen und ſein Plutos, der 388 aufgeführt ward, erſcheint ſchon in der blaſſen, allen Zeitaltern gerechten Allgemeinheit der Allegorie. Die ſymboliſche Darſtellung hatte er in dem Frieden, wo die Statue der verloren gegangenen Friedensgöttin ausgegraben wird, in den Vögeln, wo ein Staat im Erbau einer

Stadt erscheint, in den Fröschen, wo die Dichter ihre Verse auf einer Wagschaale müssen wiegen lassen u. s. w., mit höchstem Glück angewendet, aber nun mußte er sich zur abstracten Versinnbildlichung allgemeiner Wahrheiten ohne alles concrete Detail bequemen. 388 ist das letzte Jahr, an welchem wir für die Aufführung bestimmter Stücke von ihm einen Anhalt haben. Die letzten Komödien, die er dichtete, Kokalos und Aeolosikon, ließ er nach dieser Zeit durch seinen Sohn Araros, der selbst Dramatiker war, auf die Bühne bringen. Sie scheinen fast über das Wesen der mittleren Komödie hinaus schon in das der neuen hinübergeschweift und eine Liebesintrigue dargestellt zu haben, so daß Aristophanes alle Metamorphosen seiner Gattung durchlebte. In der Sprache war er Meister des reinsten Atticismus, den er mit mundartlichem Jargon, mit Barbarentönen, mit selbsterfundenen wunderlichen Worten zu contrastiren liebte. Die feinste Eleganz ist bis in seine derbsten Späße hin fühlbar und sein Versbau nicht weniger künstlich, als der der Tragiker.

Andere Komödiendichter zur Zeit des Aristophanes waren Aristonymos, Ameipsias, Archippos, Leukon, Metagenes, Stratis, Akäos, Phyllilios, Kephisodoros u. A. (Ueber Aristophanes vergl. Th. Rötscher: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin 1827.)

## Die Attische mittlere Komödie.

Die sogenannte mittlere Komödie war schon, wie wir gesehen haben, während der Existenz der alten im Entstehen, ja sie war ihrem Wesen nach schon in der Syrakusischen des Epicharmos dagewesen. Sie bestand in der Veränderung des Inhalts, daß die politischen und die directen persönlichen Anspielungen nach dem Untergang der Atheniſchen Demokratie wegfallen mußten. Die Dichter mußten daher Stoffe wählen, die ein allgemeineres Interesse hatten. Die Travestie und Parodie der Mythen, die Zeichnung von interessanten Charakteren, die Erfindung von Intriguen des Privatlebens, die Schilderung der Verkehrtheiten in den Sittenzuständen, die Satire auf die Verirrungen der Philosophen und Künstler, das wurde der Inhalt. Hiermit war





eine Veränderung der Form verbunden. Der Chor fiel anfangs zwar noch nicht völlig fort, wie uns der Bauernchor im Ariſtophaniſchen Plutos zeigt, allein er wurde ſehr beſchränkt und fiel endlich, als Niemand mehr die Koſten zu ſeiner Ausſtattung hergeben mochte, ganz fort. Die Parabaſe wurde unmöglich. Der Kordax mußte unterbleiben. Die Masken hörten auf, Portraitähnlichkeiten zu liefern, die Sprache entäußerte ſich der Kühnheit des phantaſtiſchen Schwunges und näherte ſich der gewöhnlichen Umgangsſprache. Die mittlere Komödie dauerte bis zur Schlacht von Chäronea 338 und in dieſer kurzen Zeit lieferten 57 Komiker über 700 Dramen, von denen ſich uns nichts, als einige Titel und Fragmente erhalten haben. Antiphanes, Alexis der Thurier, Nikoſtratos, Philetäros, der jüngere Kratinos, Sotades, Ariſtophon, Epigenes, Anaxandrides, Timotheos von Athen, und viele Andere waren unermüdlich, die komiſche Analyſe der Geſellſchaft vorzunehmen. Der Delphiſche Orakelſpruch: erkenne Dich ſelbſt! wurde mit der erſchöpfendſten Ausführlichkeit in Scene geſetzt. Antiphanes und Alexis allein ſollen jeder einige hundert Dramen verfaßt haben. Wenn man die Titel von Stücken der mittleren Komödie überblickt, ſo ſollte man ſich faſt zu dem Gedanken beſtimmt finden, daß ſie ſchon alle Themata behandelt hat, die ſeitdem unter verſchiedenen Einkleidungen und Wendungen immer von Neuem die Völker im Luſtſpiel unterhalten haben. Iſt doch glücklicher Weiſe die Welt jeder Generation von Neuem neu! Hier ſind einige dieſer Titel: der Egoiſt, die Entführte, der Verzweifelnde, die Nebenbuhlerin, die Schweſtern, die Zwillinge, die Doppelgänger, die Gleichnamigen, die Erbtochter, die rechten Kinder, die Ehebrecher, die Brüder Liederlich (Aſotoi), die Reichen, der Schmarotzer, die Altvordern, die Frauenherrſchaft, die Würfelſpieler, die unglücklich Liebenden (Dyseroten) u. ſ. w. (A. Meinecke: Quaestionum scenicarum specimina; Berolini, 1830, III, enthält den Katalog der mittleren Komödie.)

## 2) Die Alexandriniſche Epoche.

So war die Helleniſche Poeſie von der weltumfaſſenden Anſchauung des heroiſchen Epos durch alle Gattungen bis zur geiſtreichen Selbſtironiſirung der Geſellſchaft im Luſtſpiel Stufe um Stufe fortgeſchritten. Sie hatte ſich in der conſequenteſten Entwicklung durch die bewundernswürdigſte Fruchtbarkeit erſchöpft. — Die nächſte Periode, in welche ſie eintrat, war eine Periode der Reflexion, worin Gelehrſamkeit und Kritik die Stelle der naiven Schöpferkraft zu erſetzen verſuchten. Das von Alexander begründete, von den Ptolemäern gepflegte Alexandrien wurde einige Jahrhunderte hindurch, was Athen bis dahin geweſen war, der Mittelpunct aller höhern Bildung. Die Gelehrten am Ptolemäiſchen Hofe machten ſich durch Sammlung, Ordnung und Textreviſion der überkommenen Werke der Dichtkunſt außerordentlich verdient. Aus ihrer Mitte, etwa um 200 v. Chr., ging jener berühmte Kanon des Poeten hervor, der den Grammatikern Ariſtophanes von Byzanz und Ariſtarchos von Samothrake zugeſchrieben wird und der von ſpätern Kritikern vermehrt und verändert wurde. Er iſt von großer Wichtigkeit in der Literaturgeſchichte geworden und erklärte folgende Dichter für claſſiſch:

Epiſche: Homeros, Heſiodos, Peiſandros, Panyaſis, Antimachos;

Jambographen: Archilochos, Simonides, Hipponax;

Lyriker: Alkman, Alkaios, Sappho, Steſichoros, Pindaros, Bakchylides, Ibykos, Anakreon, Simonides;

Tragiker: Aeſchylos, Sophokles, Euripides, Jon, Achäos;

Komiker der alten Komödie: Epicharmos, Kratinos, Eupolis, Ariſtophanes, Pherekrates, Platon; der mittleren: Antiphanes und Alexis; der neuen: Menandros, Philippides, Diphilos, Philemon, Apollodoros.

Die Poeſie der Alexandriniſchen Epoche wurde nicht mehr durch den genetiſchen Trieb innerer Nothwendigkeit geleitet, ſondern durch das Talent, welches ſich mit mehr oder weniger Willkür einen Gegenſtand zur Bearbeitung in einer der ſchon vorgefundenen Formen wählte. Sie verirrte ſich daher endlich in Stoffe, die an ſich vollkommen proſaiſch waren und nicht ein

Intereſſe der Phantaſie, ſondern nur der Wiſſenſchaft in Anſpruch zu nehmen vermochten. Allein ſelbſt in dieſer Künſtelei bewährte ſich die äſthetiſche Idealität des Griechiſchen Genius noch an der Eleganz der geſchmackvollen Behandlung. Formale Correctheit wurde der eigenthümliche Charakter der poetiſchen Production. Die Freiheit des alten Lebens war dahin; die Genialität mußte ſich andere Gebiete ſuchen; ſie warf ſich auf die Sorgfalt für die Sprache. Es bleibt uns hier nur übrig, die vorzüglichſten Werke, die auf ſolche Weiſe entſtanden, zu nennen.

### Epiker.

Als Epiker zeichneten ſich aus Apollonios Rhodios, Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Muſäos aus Epheſos. Apollonios und Naukratis, um 240, lehrte eine Zeitlang auf Rhodos Rhetorik und war ſpäterhin unter Ptolemäos Euergetes Vorſteher der Bibliothek zu Alexandrien. Er ging bis zu den Anfängen der Griechiſchen Mythik zurück und dichtete ein Epos: Argonautika in 4 Büchern, das wir noch beſitzen. Es hat das negative Verdienſt, die alte Sage wenigſtens nicht verderbt und ſie in einer einfachen Sprache dargeſtellt zu haben, die ſich der Homeriſchen zu nähern bemüht iſt.

### Elegiker.

Mit Mimnermos war die Elegie als tragiſche in das ſubjective Element eingetreten. Antimachos, der Epiker, hatte ſie mit ſeinen Gedichten auf die von ihm geliebte Lyde in das erotiſche übergeführt. Dieſe Richtung erhielt ſich in einer Zeit, welche des öffentlichen Lebens entbehrte und ſich ganz in die Privatintereſſen verſenkte. Philetas um 300, aus der Inſel Kos gebürtig, Lehrer des jungen Ptolemäos Philadelphos, in Alexandrien, galt als claſſiſch in der Elegie. — Sein Freund und Schüler, Hermeneſianax, ein Kolophonier, ſchrieb an ſeine Geliebte Leontion eine Elegie in 3 Büchern. — Aus dem dritten beſitzen wir noch durch Athenäos ein Fragment, worin er mit ſeiner Kunſt und naiver Anmuth ſeiner Freundin die Liebes-

abenteuer der vortrefflichſten Dichter und Philoſophen Griechenlands von Orpheus bis auf Ariſtippos erzählt. — Dieſen Weg verfolgte weiter Phanokles um 284, von dem ſich noch ein Bruchſtück erhalten hat, in welchem die Liebe des Orpheus zum Kalais ſehr ſentimental beſungen iſt. — Kallimachos Battiades aus Kyrene um 247 v. Chr. blühete zu Alexandrien unter dem zweiten und dritten Ptolemäer, gleich groß als Kritiker wie als Dichter. Er hat uns 73 Epigramme, Elegienfragmente, eine Elegie auf das Bad der Pallas im Doriſchen Dialekt und 5 mythologiſch gelehrte Hymnen im Joniſchen hinterlaſſen. Zwei Gedichte haben wir von ihm noch in Lateiniſcher Ueberſetzung, das Rachegedicht Ibis durch Ovid und das höfiſche Gelegenheitsgedicht: das Haar der Berenike. Berenike, die Schweſtergemahlin des Ptolemäers Euergetes, hatte für deſſen glückliche Rückkehr aus dem Kriege den Göttern eine Locke geweihet. Bald darauf war ſie aus dem Tempel entwendet. Der galante Aſtronom Konon verſetzte ſie unter die Geſtirne und Kallimachos ließ in jener Elegie die Locke ſelbſt ihren Schmerz darüber ausdrücken, vom Haupte der Königin getrennt zu ſein! — Der ſchon als Epiker genannte Euphorion, der bei Antiochos dem Großen Bibliothekar war, dichtete auch Elegien. Mit dem Aetoler Alexandros unter dem zweiten Ptolemäer, und noch mehr mit Parthenios im Auguſtiſchen Zeitalter ſank die Elegie ſo ſehr, daß Eratoſthenes unter dem dritten Ptolemäer in ihrer Form ſeine Lehre von der Verdoppelung des Kubus vortrug. Gab doch Simmias von Rhodos ſeinen Gedichten die Geſtalt von Eiern, Flügeln, Beilen, Panspfeifen u. ſ. w.

## Idylliker.

Das Eidyllion: Bildchen, war urſprünglich keineswegs auf einfache Naturzuſtände oder gar nur auf die bukoliſche Gattung beſchränkt. Es war vielmehr ein Genrebild der mannigfaltigſten Art, wie es aus den Mimen des Sophron ſich hervorbildete. Asklepiades aus Samos und Philetas aus Kos gaben ihm die Wendung in's Bukoliſche, die wir in der Indiſchen Poeſie im Sangita Gitagovinda ſchon kennen gelernt haben.





Theokritos um 280 aus Syrakus unter dem zweiten Hieron und unter den ersten beiden Ptolemäern vervollkommnete dieselbe. Er lebte eine Zeitlang in Alexandrien, kehrte aber später nach Syrakus zurück. Es sind uns von ihm noch 21 Epigramme, und, in Dorischem Dialekt, 30 Idyllen übrig. Ein Gedicht von ihm, die Prötiden, und ein anderes, Elpides, sind verloren. In seinen Idyllen treten Bürger, Fischer, Zauberinnen, Schnitter, vornämlich aber Hirten auf und reden in einem einfachen Dialoge, der, zwischen dem Ernsten und Burlesken schwebend, nicht selten zum Komischen hinneigt. Ein eigenthümlicher Zug dieser reizenden Darstellungen ist das Satirische, nicht blos in moralischen Allgemeinheiten, welche die Vortheile des Fleißes und der Genügsamkeit oder die Nachtheile der Liebe und des Ehrgeizes schildern, sondern selbst mit persönlicher Beziehung, wie in der Liebe der Kyniska, wie die Bombyka in den Schnittern oder Aegon, der verliebte Alte in den Rinderhirten. Zuweilen dehnen sich die Schilderungen bis zu kleinen Dramen aus, wie die Syrakusanerinnen oder Adoniazusen, welche das Treiben am Adonisfest zu Syrakus mit vielem Humor uns vorüberführen. Die an Hieron gerichteten Chariten sind eher ein Lehrgedicht, als ein Idyll. — Bion, ein Zeitgenosse Theokrits, in Syrakus, wurde vergiftet und seine Werke später mit denen der Sappho auf Anstiften der Byzantinischen Geistlichkeit vertilgt, so daß wir nur einige Fragmente und die Todtenfeier des Adonis von ihm übrig haben. Moschos, auch aus Syrakus, betrauerte ihn als seinen Lehrer in einer Threnodie.

### Hilarotragödien.

Das schöne, damals so wohl angebaute Sicilien war, wie wir früher gesehen haben, schon früh die Brutstätte der komischen Autoschediasmen d. h. Improvisationen und weiterhin, durch die Komödie des Epicharmos, einer parodischen und travestirenden Behandlung der Götter- und Heroenmythen. In der Alexandrinischen Periode wurde diese Phlyakographie, die ein volksthümliches Element der phallischen Dionysosfeier ausmachte, zu einer literarischen Existenz durch Rhinton aus Syrakus, den Sohn

eines Töpfers, erhoben. Seine größte Wirksamkeit fand er in Tarent, weshalb seine Gattung auch die Tarentinische hieß; die Römer, die ein großes Wohlgefallen an ihren Caricaturen empfanden, nannten sie auch die Rhintonische; ihr Sondername: Hilarotragödie, wurde als gleichbedeutend mit Possenreißerei: Phlyakographie, genommen. Weder von ihrem Inhalt noch von ihrer Form haben wir ein klares Bild. In Ansehung des letztern ist die Nachricht merkwürdig, daß sie des Hexameters sich bedient haben und damit das Vorbild der Römischen Satiriker geworden sein soll. Rhinton soll 38 Dramen hinterlassen haben, in denen er die beliebtesten tragischen Stoffe der Attiker travestirte, den Orestes, die Iphigenie in Aulis und Tauris, den Amphitryo, Meleager u. s. w. Ihm folgten Sopatros, Skiras und Bläsos. Der erstere um 283 war als Parode berühmt und scheint sich der Attischen Komödie in seinen Stoffen genähert zu haben, wie die Titel wenigstens andeuten, die uns von einigen seiner Stücke erhalten sind: Bakchis, das Mädchen von Knidos, die Mysten, Mystakos: Lohnlakei, die Bücherwürmer, der Physiologe, das Linsengericht (Phake), die Galater (eine Satire auf die Sophisten) u. s. w. Bläsos schrieb, wie Rhinton, im Dorisch-Sicilischen Dialekt. Von ihm wird ein Saturnus genannt, wahrscheinlich eine Parodie des goldenen Zeitalters. Von der philosophischen Ironie des Pythagoräischen Epicharmos scheinen diese Hilarotragöden nichts besessen zu haben.

## Tragiker.

Die Tragödie wurde zu Alexandrien in der pathologischen Richtung fortgeführt, welche ihr Euripides gegeben hatte. Sie war hier nicht mehr ein religiöses Fest, wie zu Athen, sondern eine ästhetische Unterhaltung des Hofes, der doch auch einmal gerührt werden und über die Diction der Dichter urtheilen wollte. Sieben Tragiker unter den ersten Ptolemäern erhielten den Namen der tragischen Plejade: Alexander der Aetoler, Philiskos von Kerkyra, Sositheos von Athen, Sosiphanes, Homeros von Hierapolis, Anantides und Lykophron. Von letzterem, der aus Chalkis gebürtig um 275 genannt wird und

die Spielerei des Anagramms erfand, beſitzen wir noch ein Monodrama in 1474 Trimetern: Kaſſandra (oder Alexandra), worin Kaſſandra Ilions Untergang und aller darin verflochtenen Helden und Heldinnen mit viel mythologiſcher Gelehrſamkeit und hohlem Schwulſt weiſſagt.

### Komiker der neuen Komödie.

Die mittlere Komödie war ſchon der Uebergang zur chorloſen neuen, d. h. zum Luſtſpiel. Die alte Komödie war weſentlich auf die Komik der Situationen angelegt, die neue ging auf die Durchführung von Charakteren und planmäßigen Intriguen, wie wir dieſe Gattung überall erſcheinen ſehen, wo die bürgerliche Geſellſchaft, ausgeſchloſſen von den großen politiſchen Intereſſen, ſich mit der ſatiriſchen Analyſe des Privatlebens beſchäftigt. An die Stelle der Nothwendigkeit des Schickſalsernſtes tritt das Spiel des Zufalls; an die Stelle der tragiſchen Weisheit die geſchmeidige Klugheit; an die Stelle des Wunderbaren das Wahrſcheinliche; an die Stelle des phantaſtiſchen Humors, deſſen Kühnheit ſich zum Erhabenen ſteigert, der Witz des Lächerlichen, der ſich auf Pointen und Wortſpiele beſchränkt. Der Griechiſche Geiſt war allerdings auch in dieſer gemäßigten Komik nicht nur unendlich fruchtbar, ſondern erſchuf auch in ihr diejenige Form des Europäiſchen Luſtſpiels, welche es im Weſentlichen bis jetzt behalten hat. 64 Dichter ſchrieben zuſammen gegen 500 Dramen der neuen Komödie. Als ihr eigentlicher Begründer kann der Athenienſer Menandros angeſehen werden, der 322 ſein erſtes Drama auf die Bühne brachte, 109 Stücke ſchrieb und 291 ſtarb. Dem ihn lange überlebenden Philemon wurden 97, dem Diphilos von Sinope 100 Stücke zugeſchrieben. Andere Komiker waren Philippides, Apollodoros von Gela und der von Karyſtos. In Alexandrien vertraten die neue Komödie vorzüglich Machon von Sinope und Ariſtonymos. Aus den Römiſchen Nachahmungen können wir uns von der neuen Komödie noch eine deutliche Vorſtellung machen. Die Liebe ſcheint darin der Mittelpunct geweſen zu ſein, insbeſondere die Liebe zu gebildeten und anmuthigen Hetären, wie wir dies auch im Chineſiſchen und





Indiſchen Drama geſehen haben. Die Liebe als beſonderes Thema ſoll Anaxandrides zuerſt in die mittlere Komödie eingeführt haben, derſelbe Anaxandrides, den der Staat Athen zum Hungertode verurtheilte, weil er in einem Verſe geſagt hatte, daß derſelbe zwar befehle, ſich aber nichts um das Geſetz kümmere.

Der Kreis der Charaktere der neuen Komödie iſt eben der, welcher die ſich im Menſchengeſchlecht immer wiederholenden Typen des bürgerlich-häuslichen Lebens enthält und von A. W. Schlegel in der ſiebenten ſeiner Vorleſungen über die dramatiſche Literatur ſo vortrefflich geſchildert iſt. Da iſt der Vater, der ſtrenge und ſparſame, oder der gelinde und ſanfte, der nicht ſelten unter der Herrſchaft der Frau ſteht und dann wohl mit einem Sohn gemeinſame Sache macht. Da iſt die liebevolle und verſtändige oder mürriſche und herrſchſüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau. Da iſt der Jüngling, leichtſinnig, verſchwenderiſch, ſonſt aber offen und liebenswürdig, auch in einer Anfangs ſinnlichen Leidenſchaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich oder ſchon ganz verderbt, eitel, ſchlau und eigennützig; der einfältig rohe oder der verſchmitzte Diener, der ſeinem jungen Herrn behülflich iſt, den Alten zu betrügen oder durch allerlei Liſten Geld zur Befriedigung ſeiner Leidenſchaften herbeizuſchaffen; er iſt gewöhnlich auch der Luſtigmacher, der ſeine eigene Sinnlichkrit und ſeine gewiſſenloſen Grundſätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingeſteht, mit den andern Perſonen ſeinen Scherz treibt, auch wohl parabaſenhaft zum Publicum hinausſpricht. Da ſind endlich der Paraſit, der ſchmeichelnde, dienſtfertige Schmarotzer, der ſich für die Ausſicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles Erſinnliche zu ſagen und zu thun; der Sykophant, der ein Gewerbe daraus macht, ordentlichen Leuten allerlei rabuliſtiſche Rechtshändel anzuzetteln; Thraſo, der prahleriſche Soldat, der von fremden Kriegsdienſten zurückkommt, meiſtens feige und einfältig iſt, von den lockern Dirnen eingegarnt und ausgeplündert wird, aber ſich durch den Ruhm ſeiner auswärts verrichteten Thaten geltend machen will. Dieſe Charaktere wurden gewöhnlich dadurch in eine Intrigue verwickelt, daß Mädchen von Seeräubern entführt und an Hurenwirthe oder





alte Kupplerinnen verkauft waren, zwei widerwärtige Charaktere der neuen Komödie, die lediglich ihrem Eigennutz fröhnen und auf die ausschweifende Leidenschaft junger Leute speculiren. Der Gang des Drama's war nun im Durchschnitt der, daß die entführt oder ausgesetzt gewesenen Mädchen durch irgend einen Zufall wiedererkannt und damit der Freiheit zurückgegeben wurden, folglich der junge Mann, der sich dem Anschein nach in eine Hetäre verliebt hatte, eine vollkommene legitime Heirath eingehen konnte. — Die Sprache dieses Lustspiels, das sich oft auch unserm heutigen Schauspiel näherte, war, wie die von Meinecke gesammelten Fragmente beweisen, genau, zierlich, geistreich.

Die Oeffentlichkeit der Scene unter freiem Himmel und die grandiosen Dimensionen des antiken Theaters waren der feinern Ausbildung des Conversationsstücks nicht günstig. Auch die für solche Verhältnisse schwer entbehrlichen Masken hemmten die feinere Mimik und man mußte sich für den Wechsel der Affecte der Doppelmasken bedienen, die zur Hälfte ein heiteres, zur Hälfte ein finsteres Gesicht zeigten, den Schauspieler aber nöthigten, sich dem Publicum nur seitwärts zu zeigen. Das Kostüm bestand für die Männer aus einem weißen Leibrock mit einem Aermel und einer Naht an der rechten Seite, so daß man es auch als Oberkleid ansehen konnte. Die Alten trugen diese Exomis ohne alle Verzierungen, die Jünglinge aber mit einem rothen Besatz. Ranzen, Stab und lederner Leibrock bezeichneten den Landmann. Junge Stutzer trugen ein Gewand von Purpur, die Parasiten gewöhnlich ein schwarzes oder graues, dazu einen Kamm und eine Salbenbüchse. Die Sclaven hatten über der Exomis noch einen kurzen Ueberwurf, die Köche einen ungewalkten Doppelmantel. (Die Rolle der Köche, die von Mäson eingeführt war und die daher auch Mäsonen hießen, war sehr beliebt). Die alten Frauen hatten einen dunkelgelben oder himmelblauen, die Priesterinnen einen weißen Mantel. — Die Jungfrauen trugen ein weißes Kleid, woran die Erbtöchter noch einen Franzenbesatz hatten. Eine kleine Purpurbinde um den Kopf zeichnete endlich die Hetären und deren Helfershelferinnen aus.

Daß dem Alexandrinischen Zeitalter das Lehrgedicht zusagen mußte, ist erklärlich, weil es für die Darlegung sprachlicher Virtuosität einen willkürlichen Stoff darbot.

Aratos, ein Arzt aus Soloi in Kilikien um 270, der vorzüglich am Hof des Makedonischen Antigonos Gonatas lebte, hat uns zwei Lehrgedichte hinterlassen: Phänomena und Diosemeia; jenes enthält eine versificirte Beschreibung des Himmels und seiner Sternbilder nach dem Himmelsspiegel des Astronomen Eudoxos; dies lehrt die Witterung aus natürlichen Anzeigen vorhererkennen, wie Erfahrung und Aberglaube sie darbieten. Im Alterthum waren beide Werke sehr berühmt und drei Römer, Cicero, Germanicus und Avienus, haben sie übersetzt. Ein anderer Arzt, Timon von Phlius, um 272, verspottete in den 3 Büchern seiner Sillen alle dogmatischen Philosophen.

Nikandros aus Kolophon, um 160 v. Chr., ebenfalls ein Arzt und Priester des Klarischen Apollo, dichtete Theriaka, eine Aufzählung und Charakterisirung der durch den Biß vergiftenden Thiere, und Alexipharmaka, eine Beschreibung der Gifte, die wir in Trank oder Speise genießen und der Gegengifte, die wir anwenden können. — Archestratos dichtete eine Gastronomie.

---

## 3) Die romantisirende Epoche.

Die Alexandrinische Epoche ist zwar ihrem Anfang nach eine vollkommen bestimmte, in ihrem Ausgang aber unbestimmte. Es widerspricht ihrem Wesen nicht, sie bis zum völligen Untergang des Griechischen Heidenthums auszudehnen, weil die wahre Poesie des Hellenischen Geistes in der That mit dem Verfall der Republiken sich beendete und von da ab Gelehrsamkeit und Kritik, Nachahmung der vorhandenen Muster, äußere Glätte und Correctheit tonangebend wurden, so daß von dieser Seite die Producte nach Christi Geburt sich von denen vor Christi Geburt wenig unterscheiden. Es würde aber auch nicht falsch sein, wenn man





auf dem Punct, auf welchem wir jetzt angelangt sind, die Römische Poesie einschieben wollte, sofern dieselbe in ihren bedeutendern Kunstwerken gerade durch den Geschmack der Alexandrinischen Epoche bestimmt war und völlig den Eindruck einer Fortsetzung derselben macht, die nur in einer andern Sprache erscheint. Man würde dann von 146 ab bis zum Untergang des Augustischen Hauses rechnen können. Allein eben die andere Sprache und der ganze schon weiterhin nach Westen und Norden gerichtete Verkehr der Römer machen dies unräthlich. Noch mehr der Umstand, daß die Römischen Dichter, wenn sie auch in der Form sich von der Alexandrinischen Bildung abhängig wußten, doch im Innern noch einen andern, specifisch Römischen Gehalt mitbrachten. Es scheint daher angemessener, den Fortgang der ethnischen Poesie der Griechen bis dahin zu verfolgen, wo das christliche Princip sich ihr einzubilden und dem Inhalt nach völlig neue Productionen hervorzubringen beginnt. In dieser Rücksicht ist jedoch zu beachten, daß schon vor dem entschiedenen Durchbruch des Christenthums sich die ungeheure Veränderung, die mit demselben den Proceß der Wiedergeburt der Menschheit anfing, in Symptomen kundgab, die einen wahlverwandten Character trugen und im Verfall der Griechischen Sitte und Religion die Empfänglichkeit für die Aufnahme des neuen Weltprincips vorbereiteten. Die Geschichte der damaligen antiken Philosophie zeigt uns, wie der Einzelne dahin strebte, sich in sich als unendlich zu wissen: Pindaros sang zur Zeit, als die republicanische Freiheit blühete: „Ich, der Einzelne, für das Gemeinsame berufen." Dies Gefühl der Einheit hatte aufgehört. Der Einzelne, ein winziges Atom der großen monarchischen Staaten, vertiefte sich in den ideellen Absolutismus seines Innern, theils egoistisch, der nächsten empirischen, oft so verderbten Wirklichkeit gegenüber, theils pantheistisch, dem Universum gegenüber. So entstand eine Bildung, die man zwar noch nicht eine vollkommen romantische nennen kann, die aber auf dem Wege zu derselben war und für welche wir daher den Ausdruck romantisirend in Anspruch nehmen, weil er das Werden der modernen Romantik bezeichnet. Unter romantisch überhaupt müssen wir immer die subjective Freiheit verstehen, die sich ihre Unendlichkeit, abgesehen von allen nationalen





und localen Bedingungen, zum Zweck macht und welche eben darum in der Liebe und Sentimentalität einen vorzüglichen Boden findet. Wir haben daher keinen Anstand genommen, zu behaupten, daß auch im Chinesischen und Indischen, im Persischen und Arabischen, romantische Momente vorkommen. Und so behaupten wir auch, daß die Plastik der Griechischen Poesie in ihrem Ausgange durch die Emancipation der subjectiven, schon über alle localen und nationalen Schranken hinausgehenden Freiheit sich ins Romantische auflöste. (Eine treffliche Analyse des Römischen Weltreichs in dieser Beziehung hat F. Gregorovius gegeben in seiner: Geschichte des Römischen Kaisers Hadrian und seiner Zeit, S. 143 ff. Königsberg 1851.). Wollen wir nun für die Alexandrinische Epoche der Poesie ein bestimmteres Ende suchen, so stehen wir nicht an, dies in dem Untergang der Ptolemäischen Dynastie 31 v. Christi zu finden. Nach dieser Zeit nämlich übt zwar Alexandrien noch immer einen außerordentlichen Einfluß auf die ganze damalige Cultur aus, aber nicht mehr einen poetischen, sondern religiös-philosophischen. Die Poesie hingegen wendet sich mehr nach Kleinasien hin, von dessen Küsten sie einst ausgegangen war. Und sie hört als heidnische auf in Athen, worin sie einst ihren Gipfel erreicht hatte. Proklos, der große Philosoph, dichtete die letzten Hymnen als ein selbstbewußter Heide.

Wenn nun die bisher uns bekannten Gattungen, wie wir schon zugegeben haben, in dem halben Jahrtausend vom Erlöschen der Ptolemäischen Dynastie mit Kleopatra bis zur Schließung der heidnischen Rhetoren- und Philosophenschulen unter Justinian, in der Form gar keine Aenderung erfuhren, im Inhalt aber größtentheils Nachdichtungen der als classisch von den Alexandrinischen Kritikern anerkannten Meisterwerke waren, so wird man mit Recht selbst noch in diesem kritisch gelehrten Zeitraum eine neue Production der Griechischen Poesie erwarten, in welcher sich die Hinneigung derselben zur modernen Romantik manifestirt. Diese Production ist der Roman, mit welchem die Griechische Poesie zum Epos zurückkehrt, zugleich aber den objectiven Standpunct der alten Epik durchbricht und der romantischen Erzählung denjenigen Inhalt und diejenige Form erschafft, die ihr von da ab in Europa eigenthümlich geblieben sind. Im Innern ist die

Novelle und der Roman dem Luſtſpiel zu vergleichen. Sie gehören der bureaukratiſchen disciplinirten bürgerlichen Geſellſchaft an und wir müſſen daher zugeben, daß auch der Griechiſche Roman mit dem Chineſiſchen in formaler Rückſicht die größte Aehnlichkeit darbietet. Das Charakteriſtiſche dieſer Gattung liegt überall darin, daß ſie das Schöne im Intereſſanten ſucht.

## Die descriptive Didaktik.

Die Reflexion des gebildeten Geiſtes gab ſich ſchon ſeit der Alexandriniſchen Epoche, wie wir vorhin ſahen, dem descriptiven Genre hin. Dennoch iſt die Zeit eine verhältnißmäßig lange, daß darin ſeit der Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bis zum Anfang des erſten n. Chr. wieder ein einigermaßen nennenswerther Verſuch erſchien, ein geographiſches Gedicht, Periegeſis, in 1100 trocknen Hexametern, von Dionyſios aus Lybien unter Tiberius mit dem Beinamen der Periegete. Er beginnt nach einer vorläufigen Beſtimmung der Welttheile mit dem Okeanos und ſeinen Haupteinſchnitten, zählt der Reihe nach, anhebend von den Herkuliſchen Säulen, die Theile des Mittelmeers, die Völker Afrika's und Europa's, die Inſeln in und außer dem Mittelmeer und die Aſiatiſchen Reiche auf und nennt in der Kürze die vornehmſten Berge, Städte und andere Merkwürdigkeiten. — Dann vergingen abermals faſt zweihundert Jahre, bis um 180 n. Chr. Oppianos aus Korykos in Kilikien ein Gedicht in 5 Büchern über die Fiſche: Halieutika verfertigte. Jedes Buch umfaßt an 600 Hexameter. Das erſte beſchreibt den Aufenthalt und die verſchiedenen Fortpflanzungsarten der Fiſche; das zweite ihre Lebensweiſe, Waffen und Kriege; das dritte bis fünfte die Jagd der Fiſche; Alles in correcten, aber langweiligen Verſen. — Oppianos gilt auch für den Verfaſſer eines ebenſo trockenen Lehrgedichts über die Jagd in 4 Büchern: Kynegetikon. Das erſte Buch beſchreibt den Jäger, wie er in voller Rüſtung, umgeben von ſeinen tapfern Hunden, einherzieht; das zweite und dritte beſchreibt die jagdbaren Thiere; das vierte, nur theilweis erhaltene, das Wiſſenſchaftliche der Jagd. — Noch ein anderes unter dem

Namen des Oppianos in einer Prosaumschreibung vorhandenes Gedicht behandelte den Vogelfang: Ixeutika.

Ungefähr in derselben Zeit, wahrscheinlich unter Septimius Severus, wurden die Aesopischen Apologe von Babrios, der uns nicht weiter bekannt ist, in Choliamben gebracht. Diese 10 Bücher wurden 1843 von dem Griechen Minoides Minas auf dem Berge Athos in ihrer ächten Gestalt großentheils wieder aufgefunden. Wir besaßen sie bis dahin nur in der Form, welche ihnen im neunzehnten Jahrh. der Priester Ignatios (oder Gabrias) in reinen Senaren und in Tetrastichen gegeben hatte, indem er jede Fabel in vier Trimeter zusammenzwängte und dieser pedantischen Künstelei zu Liebe Anschaulichkeit, Leben und Wärme aufopferte. Die Verse des Babrios wurden auch oft in Prosa aufgelöst. Die Sammlungen der Aesopischen Fabeln sind alphabetisch geordnet. Die von Maximus Planudes, der auch eine anekdotenreiche Biographie Aesops verfaßte, enthält 140; die von Nevelet aus Heidelberger Handschriften hinzugefügte 186 Fabeln. (Herzberg: Babrio's Fabeln, übersetzt in deutschen Choliamben. 1846.)

Das Epigramm, das alle Epochen der Griechischen Poesie als ein anmuthiges Ornament begleitet hat, wurde auch in dieser Zeit fleißig angebaut. Das descriptive Element waltete jetzt bei ihm vor, in der Beschreibung von Gemälden, Statuen, Gegenden, Gebäuden und in der Charakteristik von Künstlern. Auch legte man jetzt die Epigrammatischen Blumenlesen an. Schon im ersten Jahrh. v. Chr. hatte der Syrer Meleagros aus Gadara, der als ein anmuthiger Dichter und Zeitgenosse Cicero's bekannt ist, nach dem Vorgange Polemons, aus 44 Dichtern in alphabetischer Folge eine Anthologie unter dem Titel: Stephanos (Kranz) gesammelt, die aber verloren gegangen ist. Ebenso erging es der Sammlung des Thessalonichers Philippos um 100 n. Chr., der Epigramme aus 13 Dichtern hinzufügte; der des Sardischen Dichters Straton um 130, und der in 7 Büchern nach dem Inhalt geordneten des Agathias von Myrina um 560. Diese Sammlungen benutzte Konstantinos Kephalos 910 bei der seinigen in 15 Abschnitten, Manches auslassend, aber auch viele spätere Epigramme hinzufügend. Diese Sammlung hat sich

erhalten und ward im Anfang des vierzehnten Jahrh. zu Byzanz von dem schon erwähnten Mönch Planudes der seinigen in 7 Büchern zu Grunde gelegt, wobei er sich jedoch in der Wahl wie im Text viel willkürliche Veränderungen erlaubte. Von den Epigrammen der Anthologie hat man sehr witzig und treffend gesagt, daß sie sich zu den Großwerken der Griechischen Poesie verhalten, wie die zierlichen Gemmenbilder zu den vollrunden Statuen der ältern Sculptur. Die Spielereien, welche man erfand, neu zu scheinen, waren oft ganz im Geschmack der Chinesischen Verständigkeit z. B. wenn Leonidas von Alexandrien die isasophischen Epigramme aufbrachte, in denen die Summe des Zahlwerths sämmtlicher Buchstaben in einem Distichon der in einem andern gleichkommen mußte!

## Das sentimentale Epos.

Hatte Apollonios noch der Homerischen Einfachheit sich befliſſen, so drang das subjective pathologische Element nun auch in die Behandlung epischer Stoffe ein, verband sich aber mit dem Luxus descriptiver Breite. In dieser Richtung dichtete nach den kyklischen Dichtern Koïntos aus Smyrna (gewöhnlich Quintus Calaber genannt, weil Bessarion die Handschrift in Calabrien fand) 14 Bücher Homerischer Paralipomenen. — Nonnos aus Panopolis in Aegypten am Ende des fünften Jahrh. brachte zwar auch nach seinem vermeinten Uebertritt zum Christenthum das Johanneische Evangelium in Verse, war aber poetisch viel glücklicher in den 48 Büchern seiner Dionysiaka, in denen er die Bakchischen Mythen verherrlichte. Der Stoff war der Sentimentalität günstig, wenn auch dies letzte Aufglühen Dithyrambischer Trunkenheit in epischer Form dem descriptiven Elemente in mythologischer und allegorischer Ausführlichkeit große Zugeständnisse machen mußte. Um diese Zeit dichtete auch ein Grammatiker Musäos die rührende Geschichte von Hero und Leander und Koluthos aus Lykopolis den Raub der Helena in einer sinnigen und ansprechenden Weise. — Merkwürdig aber ist es, wie auch jetzt noch der Anfang der Helleniſchen Poesie in ihrem Ende unerschöpflich die Griechische Phantasie bewegte. Wir

haben den Kolntos genannt, der vom Tode Hektors bis zur Zerstörung Ilions den ganzen Kreis der kyklischen Sagen durchdichtete. Tryphiodoros um 500 besang noch einmal nach Lesches Ilions Zerstörung. Der Nestor von Laranda fabrizirte in 24 Gesängen eine lipogrammatische Ilias, die ihren Namen davon empfing, daß von jedem Gesang ein Buchstabe des Alphabets ausgeschlossen war!

## Der Roman.

Das letzte Product der Hellenischen Poesie war dasjenige Epos, welches sich von aller mythischen Grundlage ablöste und der Richtung der Zeit auf Unterhaltung der Phantasie durch schöne Beschreibungen von Landschaften, Gebäuden, Statuen, Processionen, Tänzen, Anzügen, auf Ueberraschung des Verstandes durch abentheuerliche Ereignisse und auf Erregung erotischer Sentimentalität durch eine sorgfältige Analyse der Liebesempfindung huldigte. Dies Epos der bürgerlichen Gesellschaft ist der Roman. Außer dem allgemeinen Gange der Poesie, die ihn unter den gleichen Bedingungen überall erzeugt, hatte er in der Griechischen Literatur zwei besondere Ausgangspuncte. Der eine war in den Betrachtungen der Philosophen über das Wesen der Liebe, der andere in den sogenannten Milesischen Mährchen gegeben.

Schon Platon und Aristoteles beschäftigten sich mit Betrachtungen über die Liebe. Aristoteles und sein Schüler Theophrastos sollen jeder ein Erotikon geschrieben haben. Ein anderer Schüler des Aristoteles, Klearchos, soll in seine Erotika Erzählungen aus historischen Grundlagen eingewebt haben. — Aristides um 90 v. Chr. soll zuerst kurze Liebesgeschichten in Prosa geschrieben haben, welche Sisenna in's Lateinische übersetzte. Von den 50 Diegeseis des Grammatikers Konon um 30 v. Chr. haben wir noch einen Auszug durch Photius. Solche Geschichten wurden Milesische genannt, weil sie vorzüglich von den Milesiern ausgegangen sein sollen. Sie sind für uns verloren, allein wir können uns von ihrem Inhalt wenigstens noch aus den 36 Erzählungen des Parthenios von Nikäa um 20 v. Chr. eine gewisse Vorstellung machen, die unter dem Titel:

περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων, allerlei Verführungsgeſchichten und verbrecheriſche Leidenſchaften der nächſten Verwandten in einer ſkizzenhaften Weiſe vortragen. In der Mitte des zweiten Jahrh. nach Chr. ſchrieb Alkiphron: erotiſche Briefe, von denen wir noch 44 übrig haben. Sie ſchildern die Lebens- und Denkweiſe der verſchiedenen Stände in den verſchiedenſten Lagen anmuthig und lebhaft und wurden noch in der zweiten Hälfte des vierten Jahrh. von Ariſtänetos aus Nikäa nachgeahmt. Eine größere romantiſche Compoſition in 24 Büchern verfaßte am Ende des zweiten oder am Anfang des dritten Jahrh. n. Chr. zuerſt Antonius Diogenes in ſeinen Unglaublichkeiten jenſeits Thule, von denen wir noch durch Photius einen Auszug haben. Sie ſind ein phantaſtiſcher Reiſeroman, in welchem das erotiſche Element untergeordnet iſt. Ein Arkadier, Dinias, geht auf Reiſen und gelangt um die Erde herum in öſtlicher Richtung nach Thule, wo er mit der Derkyllis zuſammentrifft, welche mit ihrem Bruder durch einen Aegyptiſchen Prieſter von Tyrus vertrieben iſt. Er verliebt ſich in ſie und ſie erzählt ihm all' ihre ſeltſamen Reiſeereigniſſe. Dinias ſeinerſeits unternimmt noch eine förmliche Nordpolexpedition, bevor er den Reſt ſeines Lebens mit Derkyllis und ihrem Bruder ruhig in Tyrus verbringt. — Solche fabelhafte Geſchichten waren es, welche Lukianos von Samoſata im zweiten Jahrh. n. Chr. mit ſatiriſchem Humor in ſeinen: Wahrhaften Geſchichten perſiflirte, indem er nicht nur zu den Inſeln der Seligen gelangt, wo Helena abermals mit einem netten Gärtnerburſchen davongehen will und Odyſſeus ihm einen ſentimentalen Liebesbrief an ſeine alte Meerfreundin mitgibt, ſondern indem er ſelbſt zu Sonne und Mond vordringt und das Leben der Helioten und der Seleniten ſchildert. Lukianos ſteht überhaupt zu ſeinem Zeitalter in dem Verhältniß, die Neuplatoniſche Romantik durch die Ironie der Aufklärung zu bekämpfen. Die mit allen Genüſſen überſättigten Menſchen ſuchten in den ausſchweifendſten Erfindungen die Erfahrung der Wirklichkeit zu überbieten und hatten daher ein Wohlgefallen an Geſchichten von fernen Weltwundern, von Zaubereien, von Geſpenſtern, Zwittern, Ungeheuern, Thierverwandlungen u. ſ. w. Phlegon von Tralles in Lydien, ein Freige-

laſſener des Hadrianus, ſchrieb Wundergeſchichten, zum Theil voll von albernem Spuk, unter denen jedoch in der Geſchichte der Philinnion die vampyriſche Sage vorkommt, die zu Göthe's Braut von Korinth die Baſis hergegeben hat (Gregorovius Hadrian, 186 ff.). Wunderbare Geſchichten von Geſpenſtererſcheinungen ſammelte ein gewiſſer Damaskios in 63 Capiteln. Metamorphoſen erzählte Lukios von Patras am Ende des zweiten Jahrh., ein Zeitgenoſſe des Lukianos, der uns in ſeinem Eſel noch von ſolchen magiſchen Verwandlungsgeſchichten eine decent gehaltene Probe aufbewahrt hat, während Lukios zwar ſehr ſchön und elegant geſchrieben, aber auch der Nudität und Obſcönität einen großen Raum gelaſſen haben ſoll.

Der Syrer Jamblichos, der nicht mit dem Neuplatoniſchen Philoſophen dieſes Namens verwechſelt werden darf, ſchrieb um 167 in 16 Büchern: Babyloniſche Geſchichten. Die Structur dieſes Romans beruht darauf, daß Garmus, ein fingirter König von Babylon, ſich in die Sinonis verliebt, die jedoch ſeine Leidenſchaft nicht erwidert, ſondern mit ihrem Gemahl Rhodanes entfliehet und nun eine Menge Abenteuer dadurch erlebt, daß Garmus ſeine Eunuchen nachſendet, ſie überall aufſpähen zu laſſen. Die beiden Gatten werden oft getrennt, oft wieder, unter den wunderbarſten Umſtänden, vereinigt. Rhodanus gelangt, vom Kreuz heruntergenommen, wo Garmus ihn annageln laſſen wollte, zuletzt nicht nur wieder in den Beſitz ſeiner treuen Sinonis, ſondern wird ſogar König von Babylonien, wie eine Schwalbe dem Garmus prophezeit hatte. Dieſen Roman haben wir nur im Auszug bei Photius übrig.

Zwei Jahrhunderte verfloſſen, bis der Roman wieder einen Schritt vorwärts that, denn der dem Apologeten Athenagoras zugeſchriebene Roman: von der wahren und vollkommenen Liebe, iſt niemals im Original bekannt geworden, ſondern nur in der Franzöſiſchen Ueberſetzung des Martin Fumée, der 1559 in ſeiner Vorrede das Original vom Cardinal von Armagnac erhalten und demſelben zurückgegeben haben will. Allein der Griechiſche Urſprung dieſes Romans iſt nur eine Fiction, da man z. B. in Griechenland gewiß niemals einen Proceß nach den vor dem Pariſer Parlament gebräuchlichen For-

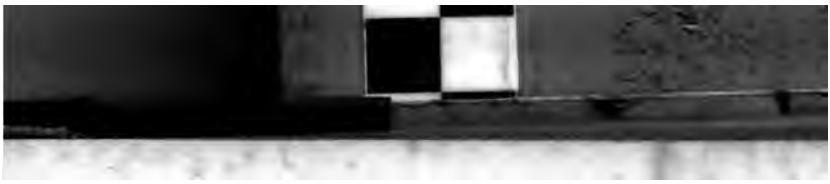




men geführt hat, wie hier geſchieht. (Du vrai et parfait amour, ecrit in Grec, contenant les amours honnêtes de Théogenés et Charide; Paris 1599.). Heliodoros aber aus Emeſa, der als Biſchof von Trikka ſtarb, dichtete um 400 ſeine Aethiopika in 10 Büchern. Der Name iſt davon hergenommen, daß Perſina, die Aethiopiſche Königin, im Augenblick der Empfängniß ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und daher mit einer weißen Tochter niederkam. Aus Furcht, von ihrem Gatten deshalb für ungetreu gehalten zu werden, ſetzte ſie das Kind mit einigen Erkennungszeichen aus. Ein Gymnoſophiſt Siſimithres erzog es und übergab es ſpäter einem Delphiſchen Prieſter Charikles. Sie wurde nun Chariklea genannt und verliebte ſich in Theagenes, einen Theſſaliſchen Abkömmling des Achilleus, den ſie im Delphiſchen Tempel erblickte, als er zu opfern dorthin gekommen. Aber ein Aegyptiſcher Prieſter Kalaſiris trennt ſie durch ſeine Intriguen. Sie erleben die ſeltſamſten Begebenheiten. Chariklea muß ſich ſogar einer Keuſchheitsprobe unterwerfen, um der Sonne und dem Monde, den Gottheiten der Aethiopier, als reine Jungfrau geopfert zu werden. Auch Theagenes ſoll mit ihr geopfert werden, als ein Zufall Chariklea als die Tochter des Aethiopiſchen Königs Hydaspes ſelbſt erkannt werden läßt, worauf endlich ihre Vermählung mit dem Theagenes erfolgt. Dieſer Roman machte großes Glück und verdiente es auch, ſelbſt wenn der Verfaſſer den Stoff aus einer Tragödie des Sophokles: Aichmalotoi: die Gefangenen, entlehnt hätte. Die Wahrſcheinlichkeit im Zuſammenhang der Begebenheiten, die wohlgeordnete Mannigfaltigkeit derſelben, die ſtufenweiſe Entfaltung der Leidenſchaft der Liebenden, die ſittliche Hoheit ihrer Liebe, die Fülle anziehender Landſchaftsbilder und Sittenbeſchreibungen, machen dieſen Roman zu einem ſo idealen Kunſtwerk, als die alte Welt Jahrhunderte hindurch nicht beſeſſen hatte. Seine Fehler werden durch ſeine Tugenden ſo ſehr überwogen, daß er von ſeinem Erſcheinen an bis zur Zeit Ludwig XV. bei den Romaniſchen Völkern oft nachgeahmt und beſonders in der Entlehnung vieler ſinnreich erfundener Situationen benutzt worden iſt. Er iſt in alle neuere Sprachen überſetzt, in's Deutſche von Göttling, Frankf. a. M. 1822.

Seine nächſte Nachahmung war die des Achilleus Tatios nach 400 in den 8 Büchern ſeiner Erotika oder Kleithophon und Leukippe. In dieſem Roman ſpielen die Räuber zu Waſſer und zu Lande eine Hauptrolle. Die Ereigniſſe ſind oft ſehr wunderlich z. B. wenn Leukippe's Bauch bei einem Opfer aufgeſchlitzt und ihr von Räubern dann aus Schaafsleder ein falſcher Uterus gemacht wird! Die Geſinnung iſt nicht ſo ideal, wie bei Heliodoros, aber die Handlung als ſolche iſt ſpannend, die Schilderung von Gemälden mit wahrer Kennerſchaft, die Beſchreibung von Naturſcenen und von merkwürdigen Thieren, wie dem Nilpferd, dem Krokodil, dem Elephanten, vortrefflich. (In's Deutſche überſetzt unter dem Titel: Leukippe, von Aſt und Güldenapfel, Leipzig 1802.)

Im Gegenſatz zu den Intriguen, Schlachten, Räubereien, Seltſamkeiten der Natur und Sitte, war es ein glücklicher Gedanke des im fünften Jahrh. lebenden Longos, in den 4 Büchern ſeines Romans: Poimenika oder Daphnis und Chloe, ſich zur einfachen Natur, zur Idylle der Hirtenwelt hinzuwenden und in einer eleganten, einſchmeichelnden Sprache die allmälig entſtehende treue Liebe zweier Nachbarkinder, des Schäfers Daphnis und der Schäferin Chloe, zu erzählen. Man muß ſich freilich dieſe Hirtenwelt nicht gar zu einfach denken, denn in der Scenerie z. B. kommen auch reizende Beſchreibungen kunſtvoller Gärten vor und in den Sitten verleugnet ſich nicht das herrſchende Verderben der Zeit, wie der Held z. B. von Likainion, einer jungen Frau, die einen alten Mann hat, in der Kunſt zu lieben unterrichtet wird oder wie ein Wüſtling Gnatho ihm nachſtellt, mit ihm Päderaſtie zu treiben. Im Ganzen aber waltet eine ideale Tendenz, die Unſchuld zu verherrlichen. Die Anagnoriſis, wie der techniſche Ausdruck für die Wiedererkennung ausgeſetzt oder entführt geweſener Kinder ſchon ſeit der alten Tragödie lautete, macht in der Entwicklung der Geſchichte auch hier, wie bei Heliodoros, den Haupthebel aus. In der Zeichnung der Charaktere aber iſt Longos allen ſeinen Vorgängern überlegen. Auch dieſer Roman iſt in alle modernen Sprachen überſetzt, in's Deutſche von Fr. Jakobs, Stuttgart 1832; Griechiſch und Deutſch von Paſſow. 1811.





Die Kunst der Composition und die Beachtung der Wahrscheinlichkeit machte noch einen Fortschritt in den 8 Büchern der erotischen Geschichten von Chaireas und Kallirrhoë von dem Aphrodisienser Charitön, sowie in den 5 Büchern der Ephesiaka oder die Liebe des Habrokamas und der Anthia von Xenophon von Ephesos, aber in den Begebenheiten wie im Styl blieben sie doch dem Heliodoros und Tatios sehr ähnlich. (Man vergleiche: John Dunlops Geschichte der Prosadichtungen, aus dem Englischen von Felix Liebrecht, Berlin 1851; 2—26.)

Ueberblicken wir noch einmal diese letzte Phase der Griechischen Productivität, so werden wir die ersten erotischen Erzählungen des Klearchos, Konon u. A. unbedenklich Novellen nennen können, bei welchen nur das Pikante der anekdotischen Begebenheit herrscht. Mit Diogenes sehen wir das erste größere Ganze eines Romans hervortreten, in welchem aber die Charaktere noch ganz zurück und die abenteuerlichen Ereignisse noch in die Form einer Reise eingehüllt sind. In den Babylonischen Geschichten des Jamblichos sind es sodann zwei Gatten, deren Treue, in den Aethiopischen Geschichten des Heliodoros ein Jüngling und eine Jungfrau, deren keusche Liebe und feste Treue unter den größten Gefahren sich bewährt. Der Roman hat hier schon das Innere der Seelenzustände eröffnet, was ihn auch, wie gewöhnlich, zur biographischen Anlage führt. Tatios und Longos entwickeln ihn nur weiter in der Verschiedenheit des materiellen Inhalts, jener als Räuberroman, dieser als Schäferroman. Mit der Sehnsucht nach der Natur schließt die reiche aber corrupt gewordene Culturwelt der Hellenen innerhalb des Heidenthums ab.

---

## b) Die Römer und das moralische Ideal.

Bis hieher haben wir die Völker immer selbstständig in ihrer Kunst gesehen. Wenn auch Einzelnes von einem Volk zum andern hinübergenommen wurde, so wurde dasselbe doch eigenthümlich verarbeitet. Die Griechen, welche sowohl durch Kolo-

nien, die zu ihnen kamen, als durch Kolonien, die von ihnen ausgingen, am meisten Fremdes assimilirten, durchdrangen doch dasselbe mit dem Wesen ihrer Individualität bis zur Unerkennbarkeit des außerhellenischen Ursprungs. Das fremde Leben gab ihnen nur Motive, das bildende Princip blieb immer ihr eigener Geist.

In der Römischen Welt, die wir jetzt betreten, ist uns zum ersten Mal das Schauspiel gegeben, daß eine Nation ihre ganze ästhetische Bildung von einer andern *entlehnt*, weil sie selbst, aus sich heraus, gar nicht das Bedürfniß einer solchen hat. Die Römer waren von einem kleinen zur allseitigen Eroberung günstigen Puncte ausgegangen, hatten allmälig durch Krieg zu Land und zur See alle das Mittelmeer umwohnenden Völker sich unterworfen, waren aber von jedem Schritt vorwärts immer wieder in jenen Punct zurückgekehrt, der auf diese Weise der *absolute Centralpunct* der ganzen damaligen Cultur wurde. Die Römer waren insofern prosaisch. Sie baueten das Land, pflegten ihre Heerden, bekämpften Nachbarn auf Nachbarn und übten über die Einzelnen eine strenge Sittenaufsicht: censura morum. Ihre Größe lag nicht in ihrer Kunst, sondern in ihrer Kraft und Tapferkeit: virtus. *Weltgeschichte* machen und Weltgeschichte schreiben, war ihr Beruf. Der Römische Historiker Tacitus ist daher unendlich poetischer, als der Römische Epiker Virgilius. Die Kunst sollte die Römer nur *unterhalten*, wenn sie sich vom Lärm der Waffen und vom Geräusch des Forums ausruheten. Zweck an und für sich war ihnen die Kunst nie. Einer *reinen* Begeisterung für die Schönheit, wie die Griechen, waren sie nicht fähig. Im Gegentheil fürchteten sie die Kunst, weil sie die Verweichlichung der Griechen ihrem Zauber zuschrieben. Als sie aber mit den Griechen bekannt wurden, war es ihnen doch unmöglich, dem Reize der Kunst zu widerstehen und sie fingen an, nicht nur die plastischen Werke derselben, welche sie nach Rom zusammenschleppten, zu bewundern, sondern sie fingen sogar an, die Sprache der von ihnen zuerst verachteten Gräculi zu erlernen, ein Culturphänomen, das sich in solcher Ausdehnung und Bedeutung hier zum ersten Mal darstellt. Zum zweiten Mal lernten in dieser Beziehung die Kelten und Germa-





nen wieder das Römiſche und zum dritten Mal alle auf Bildung Anſpruch machenden Europäiſchen Völker, auch die Slaven, das Franzöſiſche.

So könnte es nun ſcheinen, als wenn die Römer gar keine poetiſche Individualität beſeſſen hätten, ſo groß ihre praktiſch-egoiſtiſche im Gegenſatz zur theoretiſch uneigennützigen der Griechen war. Und ſo iſt es auch. Der Römer, als der nur in Thaten ſich genugthuende, konnte in der Kunſt nur ein *proſaiſches Ideal* haben. Dies war die *Moralität*. Dem Griechen war in ſeiner Kalokagathie das Gute mit dem Schönen noch eines geweſen. Zur Moralität, für welche die Schönheit ein Adiaphoron wird, war er erſt gekommen, als er ſchon ſeinem Verderben entgegenzugehen begann, als er in den Syſtemen Epikurs und Zenons das Römiſche Princip hervorarbeitete, das aber bei ihm in den Umfang philoſophiſcher Secten eingeſchloſſen blieb. Die Moralität, als excluſives Princip, iſt unpoetiſch. Die einzige Form, in welcher ſie poetiſch werden kann, iſt die *Kritik der Geſellſchaft*, um dieſelbe durch Schilderung ihrer Zuſtände vom Laſter abzuſchrecken und zur Tugend anzuſpornen. Die *Satire* wird folglich die Seele dieſer proſaiſchen Poeſie. So erblicken wir denn bei den Römern als ihre urſprüngliche Poeſie die Satire; wir erblicken in der Aufnahme des Griechiſchen Luſtſpiels die Satire: ridendo dicere verum; wir erblicken auf dem Gipfel der Kunſt der Römer, als ſie die Griechiſchen Muſter mit formaler Freiheit nachahmten, die Satire, und wir erblicken nach dem Untergang der großen Kunſtpoeſie noch in den kauſtiſchen Plänkeleien des Epigramms die Satire. Ueber die Verkehrtheiten Anderer zu lachen und im ſarkaſtiſchen Spott darüber ſich ſelbſt zum Rechten zu erheben, war und blieb der Grundzug der Römiſchen Dichtkunſt.

Rechnen wir daher ab, was die Römiſche Poeſie lediglich als *Ueberſetzung* und *Nachbildung* des Griechiſchen Ideals ſich angeeignet hat, ſo bleibt ſelbſt innerhalb des ihr eigenthümlichen Gebietes der Satire nicht viel übrig. Dennoch iſt dieſe Poeſie von einer unendlichen Wichtigkeit geworden, weil ihre Producte zunächſt für die *Romaniſchen* Völker und durch dieſe lange Zeit auch für die *Germaniſchen* die *Muſterbilder*





geworden sind, denen man nacheiferte. Durch die Weltherrschaft des weltlichen wie des geistlichen Roms war auch die Römische Sprache überall hin verbreitet, waren also auch die in ihr verfaßten Dichtwerke zugänglicher und stellten sich in die erste Reihe, während man die unendlich schöneren Griechischen Ideale erst seit der Reformation richtiger verstehen und erst seit der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts ohne Befangenheit genießen konnte. Ja, man muß behaupten, daß selbst die Mittelmäßigkeit der Römischen Poesie ihr den Vorschub leistete, leichter angeeignet werden zu können. Nach Römischen Idealen, nach aus ihnen abstrahirten Theorien, dichtete man Jahrhunderte hindurch. Das moralisch-politische Element der Römischen Poesie diente abermals nur zu ihrer Empfehlung, denn Pädagogen und Staatsmänner mußten es für die Bildung der Jugend, wie für die Stählung des Charakters, vortheilhafter finden.

In dieser Beschaffenheit des Römischen Ideals liegt nun schon ein ganz anderer Entwicklungsgang, als der der Griechischen oder Indischen Poesie, indicirt. Die Griechische entwickelte sich zu einem fast systematischen Kanon aller Gattungen in einer bewundernswürdig consequenten Stufenreihe vom mythischen Epos bis zum fictiven Roman. Bei der Römischen wurden alle Gattungen zufällig und durcheinander angebauet. Es herrschte bei ihr von Anfang an der Zustand, den wir schon bei der Alexandrinischen Epoche geschildert haben. Sie fing mit dem Drama an, mit welchem die eigentliche Productivität der Griechen schloß und versuchte noch in der Kaiserzeit epische Gedichte, als nur der Roman noch die den socialen Zuständen entsprechende Dichtart gewesen wäre. Mit einer rohen Volkspoesie begannen die Römer. Ihr folgte die Einführung der Griechischen Kunstpoesie. Dieser eine Epoche, in welcher die Nachahmung der Griechischen Vorbilder sich mit der Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der Römischen Sprache in so hohem Grade vereinte, als immerhin möglich war. Dies geschah vorzüglich am kaiserlichen Hofe. Die ursprünglichste Poesie der Römer, die Satire selbst, trat nun in solcher kunstreichen Vollendung hervor. Nachdem das moralische Ideal der Römer im Zorn derselben seine höchste Wirklichkeit erreicht hatte, blieb weiterhin nur eine





dilettirende Belletristik übrig, die sich mit der Poesie aus Müssiggang, aus formalem Bildungstriebe, oder auch deshalb beschäftigte, um die Mächtigen speichelleckerisch verherrlichen zu können.

---

## 1) Die Römische Volkspoesie.

Die Römer waren schon in ihrer Entstehung ein synkretistisches Volk, das auch in seinem ganzen Culturproceß einen eklektischen Charakter haben mußte. Von den Sabellern entlehnte es vorzüglich seine bürgerlichen, von den Etruskern seine religiösen Einrichtungen. Die Götter aller besiegten Völker führte es auf seinem Triumphwagen durch die Thore Roms und machte seinen Cultus endlich zu einem kosmopolitischen Pantheon. Das Privatrecht entwickelte es zur Selbstständigkeit der Person ohne alle Rücksicht auf Nationalität und Religion. Seine einheimische anfängliche Poesie opferte es bald der Griechischen, welche schon die gebildete Welt beherrschte. Diese altitalische Poesie war theils eine liturgische Lyrik, theils eine improvisirende Komik.

### Die liturgische Lyrik.

Die Corporationen des alten Roms hatten religiöse Lieder, die im Saturninischen Vers gedichtet waren, der mit dem Trochäischen Tetrameter Aehnlichkeit besaß und später von diesem verdrängt wurde. Die Salier im Dienst des Marmar d. i. des Mars trugen z. B. im Frühling zu Ehren der alten Götter und der vorzüglichsten Staatsmänner Axamenta oder carmina saliaria vor. Die Arvalischen Brüder sangen zum Gedeihen des Landbaues Rituallieder ab, die mit Tanz begleitet wurden u. s. w. Auch die Tischlieder, carmina convivalia, hatten einen religiös sittlichen Charakter.

### Die improvisirende Volkskomik.

Eine andere Richtung nahmen die Lieder, die aus dem Scherz und fröhlichem Spott der Weinlese und anderer agrarin





ſcher Luſtbarkeiten entſtanden und weſentlich dem Sicilianiſchen Mimos verwandt waren, indem ſie ſich parodiſch und ſatiriſch auf die nächſten Lebensverhältniſſe bezogen und ein dramatiſches Element in ſich ſchloſſen.

Satura war der alte Lateiniſche Name für ſolche improviſirte Farçen ohne eigentliche dramatiſche Handlung. Der Name bezeichnet urſprünglich ein Miſchgericht.

Fescenniniſche Verſe, deren Name vielleicht von der Tuscriſchen Stadt Fescennia abſtammt, waren bäuriſche Scherze, die entweder im Dialog oder in Doppelchören vorgetragen wurden und daher auch carmen amoebaeum hießen. Sie hatten einen Refrain, waren zuerſt Invectiven von weiterem Umfang, wurden dann aber auf loſe Witzreden bei Hochzeiten eingeſchränkt und vom Kaiſer Auguſtus ihrer Schlüpfrigkeit halber ganz verboten.

Atellanen endlich waren Poſſenſpiele, die ihren Namen von Atella, einer Campaniſchen Stadt, dem heutigen Averſa hatten. Ihre Sprache war Osciſch und der Inhalt züchtiger, als bei den Fescenninen. Die Römer liebten ſie ſehr. Man ſpielte ſie mit Masken und das Auftreten darin zog nicht, wie beim eigentlichen Drama, Ausſchluß von der Tribus und vom Kriegsdienſt nach ſich.

Dies Wenige iſt eigentlich Alles, was wir von der älteſten Römiſchen Poeſie wiſſen. Wenn man die Geſchichte der Römer unter ihren Königen im Livius lieſt und darin die vielen wahrhaft poetiſchen Momente erwägt, welche ſie darbietet, ſo kann man allerdings zu der Annahme kommen, daß die Römer ein Epos beſeſſen hätten. Allein es findet ſich keine Spur eines ſolchen und man wird daher zwar eine Tradition von Sagen zugeſtehen, aber bezweifeln müſſen, daß dieſelben von Sängern ausgedichtet ſeien, wodurch ſie erſt zum Epos erwachſen wären. Der Gegenſatz der patriciſchen und plebejiſchen Römer gab der ganzen Geſchichte zu früh eine politiſche Phyſiognomie, als daß die Phantaſie zur epiſchen Stimmung hätte gelangen können. Der Bruch der Republik mit der Monarchie war ein ſo ſchroffer, daß in ihr die alten Sagen bald zurücktraten, gerade wie ſpäterhin abermals der Bruch der Monarchie mit der Republik ein ſo gewalt-

samer war, daß wiederum im Kaiserthum die Feier der republicanischen Erinnerungen für die Dichtkunst keinen unbefangenen Stoff liefern konnte.

---

## 2) Die archaistische Nachahmung der Griechischen Kunstpoesie.

Als daher die Römer durch den Gang ihrer Eroberungen mit der Griechischen Bildung, zunächst in Unteritalien, bekannt wurden, erwarb dieselbe ein rasches Uebergewicht über die dürftigen Anfänge ihrer eigenen Poesie. Bei der ersten Eroberung von Tarent 272 v. Chr. gerieth ein Grieche Andronicus in Gefangenschaft, kam solcher Weise nach Rom, unterrichtete hier die Kinder des Livius Salinator, wurde von demselben später freigelassen und erhielt nach ihm den Zunamen Livius. Er dichtete in Lateinischer, einer für ihn fremden Sprache, Tragödien: Helena, das Trojanische Pferd, Andromeda, Teucer, Adonis, Ajax, Hermione, Aegisthus, Antiope u. s. w. Verdienter als durch diese sehr untergeordneten Nachahmungen Griechischer Vorbilder, machte er sich dadurch, daß er die Homerische Odyssee zu einem Lateinischen Schulbuch umarbeitete, welches sogar einer günstigen Aufmerksamkeit der Regierung sich zu erfreuen hatte. — Ein Zeitgenosse des Andronicus war Cnejus Nävius, aus Campanien, der während des zweiten Punischen Kriegs im Römischen Heere diente, und 235 zu Rom mit ähnlichen Tragödien, wie Andronicus, auftrat. Alceste, Hector, Iphigenia, die Phönizierinnen, Hesione, Lycurgus, Tereus, Aegisthus u. a. werden von ihm genannt. In seinen Komödien verletzte er durch politische Anspielungen die Römische Aristokratie, namentlich den Metellus und Scipio Africanus. Er wurde erst mit Gefängniß, das zweite Mal mit dem Exil bestraft, worin er 204 zu Utica starb. Er versuchte es, den ersten Punischen Krieg episch zu behandeln, ein Gedicht, welches die Grammatiker in 7 Bücher theilten und das in der Behandlung wie in der Sprache manches Glückliche gehabt zu haben scheint. — Höher erhob sich Q. Ennius aus Rudiä in Calabrien, 239—

189 v. Chr. Seine Jugend verlebte er unstät in Heerzügen. Von Sardinien, wo er unter Torquatus als Centurio diente, brachte ihn der Censor Cato nach Rom. Von hier begleitete er den Fulvius Nobilior nach Aetolien und lebte nachher in Rom, welches ihm seines Patriotismus halber das Bürgerrecht verlieh. In seinen Tragödien nach Griechischen Mustern: Iphigenie, Ajax, Andromache, Hector, Thyestes, Paris, Medea, Melanippe, Hecuba, Polydorus u. a., hatte er nicht so großen Erfolg, als in seinen 18 Büchern der Annalen, ein Epos in Hexametern, worin er von der Gründung der Stadt bis auf die jüngsten Kriege herabstieg und noch einen Anhang Scipio hinzufügte. Ließen nationale Epen sich machen, so würde Ennius in seinem mit Begeisterung unternommenen Werk den Römern ein Seitenstück zum Homer der Griechen gegeben haben. Aber poetische Geschichtschreibung, dichterisch illustrirte Chronikerzählung, ist kein Epos, wie es aus dem Stamm einer lebendigen Volkssage hervorblühet. Sehr eigenthümlich soll Ennius in der Satire gewesen sein. Auch Lehrgedichte machte er, nach dem Griechischen. Sein Epicharmus soll ein Abriß der Naturphilosophie gewesen sein. Seine Hedypathetica waren eine Gastronomie nach dem Archestratos u. s. w.

Der Kampf dieser ganzen Periode zwischen dem Römischen und Griechischen kam vorzüglich in der Sprachbildung zum Vorschein, wie uns die spärlichen Fragmente der eben genannten drei Dichter zeigen. Es bedurfte einer großen Anstrengung der Einzelnen, die Römische Diction plötzlich zur Nachbildung der Griechischen, die eine so langsame und organische Entfaltung gehabt hatte, zu befähigen. Der Schwestersohn des Ennius, M. Pacuvius, ein Maler, geb. 220 zu Brundusium und gest. zu Tarent 130, soll sich in seinen Tragödien nicht nur durch Erhabenheit des Pathos, sondern auch durch Selbstständigkeit der Behandlung des Mythus und durch Correctheit des Versbaues ausgezeichnet haben. Von seinen 12 Tragödien waren die Antiopa und der Dulorestes die berühmtesten. Auch ein Aemilius soll sich darunter befunden haben, also einmal ein vaterländischer Stoff, nämlich der in der Schlacht bei Cannä gefallene Feldherr. — Unter ihm bildete sich L. Attius, der Sohn eines

Freigelaſſenen, geb. 160, geſt. 87, zum erſten Tragiker der Römer fort, der im Stoff zwar auch den Griechiſchen Muſtern folgte, allein in der Geſinnung Römiſcher war, und auch aus der Römiſchen Geſchichte einen Brutus, einen Decius und Marcullus tragödirte. — Die Satire, dieſe urſprünglichſte Römiſche Gattung, präciſirte der Ritter C. Lucilius, um 150, zu Sueſſa in Campanien geb., ein Freund des jungen Scipio Africanus. Er dichtete 30 Bücher Satiren in Hexametern, voll Bitterkeit, Gedankenkraft und doch urbaner Ironie. Es iſt aber von ihnen ſo wenig, als von den Tragödien des Attius etwas übrig.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Nachahmungen der Griechiſchen Tragödie eigentlich nur dem engeren Kreiſe der Griechiſch Gebildeten zugänglich waren. Anders war es mit der Komödie, die als eigentliches Luſtſpiel keine beſondere Kenntniß der Griechiſchen Sagenpoeſie forderte. Für das größere Publicum hatte man das Zugeſtändniß machen müſſen, nach der Tragödie noch eine Satura, d. h. nicht ein Satyrdrama, wie daſſelbe der Attiſchen Tragödie folgte, ſondern die Altrömiſche Farçe aufzuführen. Dieſe Miſchſtücke erhielten davon den Namen Ausgänge: exodia. Die Komödie war auch eine Uebertragung der neuen Komödie der Griechen. Man ſpielte ſie als palliata und als togata. Jene ſchloß ſich in Sitten und Koſtüm dem Griechiſchen Typus an und hatte ihren Namen von der Griechiſchen Nationaltracht, die man durch das pallium bezeichnete. Die togata ließ Römer mit Römiſchen Sitten in der Toga erſcheinen. Sie wurde wiederum in die praetextata und in die trabeata unterſchieden. In jener traten Senatoren und andere Perſonen höhern Ranges auf, denen die toga praetextata zukam; in dieſen Perſonen, welche die trabea trugen, ein Feſtkleid der Römiſchen Ritter. Die letztere wurde erſt im Auguſteiſchen Zeitalter durch einen Freigelaſſenen des Mäcenas, Cajus Meliſſus, eingeführt. Die comoedia togata hieß auch tunicata oder tabernaria in Bezug auf den gemeineren Stoff und niedrigeren Stand der hier eingeführten Perſonen; auch planipedia, planipedaria; auch ricinata wegen der ricinia, eines eigenen weiblichen Anzugs der Römerinnen, auch Rhintonica, wegen der Rhintonſchen Hilaro-

trägödie. Der theatraliſche Mimus wurde mit Masken geſpielt, die zum Theil ſtehende Charakterzüge hatten, wie der Maccus, der Pappus, der Bucco u. ſ. w., aus denen die ſpätern Italieniſchen Masken erwachſen ſind. Die verſchiedenen Namen der Mimenſpieler, cinaedus, sannio, morio, semrus, ſind Griechiſche (G. Bernhardy: Grundriß der Römiſchen Litteratur, Halle 1830, 186.). In der Darſtellung war die Komödie die motoria, stataria und mixta. Der Vortrag wurde zum Theil von Pfeifen begleitet. Von dem Dialog, dem diverbium, und dem Monolog, dem soliloquium, die geſprochen wurden, unterſchied man die cantica, die unter Begleitung der Tibien ſo recitirt wurden, daß neben dem Sänger: cantor, ein eigentlicher Schauſpieler: histrio, ſtand, welcher den Geſang mit den nothwendigen Geſticulationen begleitete. Die Schauſpieler ſelber waren Sclaven, die unter ſehr ſcharfen Disciplinargeſetzen ſtanden. Caligula ließ einen histrio auf der Bühne verbrennen, weil derſelbe in den Atellanen eine freimüthige politiſche Anſpielung ſich erlaubt hatte.

Von der Tragödie, als der fabula crepidata, hat ſich uns außer Bruchſtücken ſo wenig etwas erhalten, wie von der comoedia togata. Nur von der comoedia palliata haben ſich uns einige Reſte in Plautus und Terentius überliefert. Andronicus, Näbius, Ennius, dichteten auch Komödien. Von ihnen wiſſen wir aber nichts, als daß die Luſtſpiele, die Näbius im Gefängniß ſchrieb und in denen er ſeine Schmähungen widerrief, Hariolus und Leon hießen. Auch von Titinius um 170 und von Quinctius Atta, der 78 v. Chr. ſtarb, wiſſen wir nichts Näheres. — Marcus Accius Plautus aus Sarſina in Umbrien, der 184 v. Chr. ſtarb, lebte zu Rom als Vorſteher einer Schauſpielertruppe. — Er gerieth in Schulden, ward ſeinen Gläubigern als Sclav übergeben und mußte eine Zeitlang in einer Mühle arbeiten. Er entnahm ſeinen Stoff theils von Philemon und Diphilos, theils von Epicharmos und den Tarentinern. Mit dieſer Entlehnung wanderten zugleich viel Griechiſche Wörter in ſeine Bearbeitung hinüber, deren Manier jedoch ſo volksmäßig war, daß auch Andere ſeinen Namen für ihre Productionen benutzten. Hiedurch ſtieg die Sammlung der Plautiniſchen Stücke bis auf 130, von denen L. A. Stilo nur 25, Varro gar nur





21 als ächt anerkannte. Die letztern, die sogenannten Varronianae, haben sich mit Ausnahme der Vidularia erhalten. Diese Stücke sind mit denen des Terentius von unermeßlicher Wichtigkeit für das Europäische Theater geworden. Abgesehen nämlich davon, daß wir nur durch sie ein Bild vom Griechischen Lustspiel überkommen haben, sind sie sowohl im Ganzen als in einzelnen Charakteren und Situationen unendlich oft benutzt. Es sind nach der vom Grammatiker Priscian aufgestellten alphabetischen Ordnung folgende: 1) Amphitruo, eine Tragikomödie, die als Travestie einer Göttergeschichte uns eine Vorstellung der Rhinthonischen Hilarotragödie geben kann; 2) Asinaria, nach dem Onagros des Diphilos; 3) Aululuria, von Molière in seinem Avare nachgeahmt; 4) Captivi, nach Lessings Urtheil das trefflichste aller Bühnenstücke; 5) Curculio (der Name des Parasiten im Drama); 6) Casina, nach den Klerumenoi: den Losenden des Diphilos; 7) Cistellaria; 8) Epidicus; 9) Bacchides; 10) Mostellaria, auch Phasma: das Hausgespenst, ein unendlich oft von Addison, Regnard, Destouches u. A. nachgebildetes Stück; 11) Menächmi: die ähnlichen Brüder, in Shakespeares Irrungen, von Regnard u. s. f. wiederholt; 12) Miles gloriosus, zahllose Male nachgeahmt und die Grundlage von Holbeins Bramarbas; 13) Mercator, nach dem Emporos des Philemon; 14) Pseudolus, nach dem Namen des verschmitzten und verlogenen Sclaven, der die Hauptrolle spielt; 15) Pönulus, nach den Karchedoniern des Menandros; 16) Persa, nach dem Namen der Tochter eines Parasiten, die dieser als eine angebliche Perserin einem Kuppler verkauft, um mit dem erhaltenen Gelde die Geliebte seines Herrn von ihm loszukaufen und ihn hinterdrein noch zu zwingen, ihm seine eigene Tochter als eine Freigeborene wieder herauszugeben; 17) Rudens: das Schiffsseil, nach Diphilos; 18) Stichus, nach dem Namen eines lustigen Sclaven zweier Männer, die von ihren Frauen getrennt waren. Diese wollen trotz der Aufforderungen des Vaters keine neuen Verbindungen eingehen und erwarten standhaft die Rückkunft der Männer, die endlich auch erfolgt; 19) Trinummus, nach dem Thesauros des Philemon, nachgeahmt in Lessings Schatz; 20) Truculentus, worin die Kunstgriffe einer Hetäre geschildert werden, drei verschiedene Liebhaber zu gleicher

Zeit zu behalten; 21) Querolus, eine profaische Nachahmung aus alter Zeit. — Cäcilius Statius aus Insubrien, ein Freigelaſſener, der 168 ſtarb. Seine Luſtſpiele, unter denen beſonders Plocium und die Synenephebi glänzten, ſtanden noch zu Cicero's Zeit als freie Nachahmungen des Menandros in großem Anſehen. — Publius Terentius Afer, 192—155, ein Sclav und Freigelaſſener des Terentius Lucanus in Rom, lebte in ſehr angenehmen geſellſchaftlichen Verhältniſſen, ſoll aber ſchon in ſeinem fünfunddreißigſten Jahr geſtorben ſein, vielleicht in einem Schiffbruch auf einer Reiſe nach Griechenland. Lälius und Scipio Africanus hatten viel zu ſeiner Bildung beigetragen. Sein höchſtes Vorbild war Menandros. Plautus war derber, kecker, burlesker, aber auch wärmer, witziger, luſtiger. Terenz iſt feiner, eleganter, berechnender, aber auch kälter, dürftiger, trockner. Er liebte es, zwei Stücke Griechiſcher Komiker zu Einem zu verſchmelzen und aus dem Lächerlichen in's Rührende überzugehen. Wir haben von ihm noch 6 Stücke: 1) Andria, wozu er den Plan aus der Andria und viele Einzelheiten aus der Perinthia des Menandros entlehnte; 2) Hecyra, nach dem Apollodrus; 3) Heautontimorumenos, nach dem Menandros. Der Selbſtpeiniger iſt ein Vater, der ſich wegen ſeiner zu großen Strenge gegen den Sohn bittere Vorwürfe macht und ſich ſelbſt beſtraft, indem er ſich von aller Geſellſchaft zurückzieht, alles Geſinde abſchafft, das Feld mit eigenen Händen bauet und in Eſſen, Trinken und Kleidung ſich auf's Kümmerlichſte behilft; 4) Eunuchus, nach dem Eunuchos und dem Kolax des Menandros; 5) Phormio, nach Apollodoros; 6) Adelphi, nach den Adelphen des Menandros mit Benutzung der Synapothneskontes des Diphilos. — Obwohl nun für uns allerdings Plautus und Terenz die Hauptrepräſentanten des Römiſchen Luſtſpiels geworden ſind, weil wir eben von andern Dichtern nichts übrig haben, ſo war doch den Römern ſelbſt L. Afranius um 94 der gefeiertſte Nachahmer des Menandros.

Die Atellanen wurden im erſten Jahrh. v. Chr. bedeutend gehoben. Von Q. Novius werden die Fullones feriati, die Milites Pometienses, der Maccus exsul und der Pappus praeteritus genannt; von L. Pomponius aus Bologna, daher

Bononienſis, die Parodien des Atreus und des Agamemnon suppositus. Pomponius ſoll an 60 Atellanen geſchrieben haben. Doch waren auch wohl Luſtſpiele darunter, wenn man aus Namen, wie die Adelphen, die Synepheben u. a., einen Schluß machen darf. Der letzte uns bekannte Atellanendichter war C. Memmius um 24 v. Chr.

Der Mimus wurde erſt durch Cn. Mattius gegen Ende der Republik in die höhere, in die literariſche Poeſie eingeführt. Er wurde der Urheber der Mimijamben im Hipponacteus claudus. Der Ritter D. Laberius und Publius Syrus ſuchten dem Mimus Witz, Kühnheit, treffende Sentenzen und flüſſige Diction zu geben. Von erſterem haben ſich die Titel ſeiner 43 Mimen, von letzterem hat ſich noch eine kleine Sammlung von Sentenzen erhalten.

In eigenthümlicher Größe ſteht in dieſer Zeit das bewundernswürdige Gedicht de rerum natura Lbb. XV. von T. Lucretius Carus da, einem wahrſcheinlich zu Rom 95 v. Chr. geborenen Ritter, der ſein Leben durch Selbſtmord 51 endete. Dem Inhalt nach trug er das Epikuräiſche Syſtem der Naturphiloſophie vor, in der Form aber ahmte er das Empedokleiſche Gedicht von der Natur der Dinge nach. Der tiefſte Zauber des Werks des Lucretius, dem Knebel und Göthe ſo vieljährige Studien gewidmet haben und welches von erſterem ſo ſchön in's Deutſche überſetzt iſt (Leipzig, 2. A. 1831), liegt wohl in dem Contraſt, der zwiſchen der Kälte der atomiſtiſchen Theorie und zwiſchen dem enthuſiaſtiſchen Sinne des Dichters hervorbricht. Die Theorie des Epikuräiſchen Naturſyſtems war nur eine erweiterte und modificirte Erneuung der Demokritiſchen Atomiſtik. Aber der Dichter begeiſtert ſich für die Majeſtät der herben Nothwendigkeit. Mit Ironie ſchildert er die Unmöglichkeit der raſtloſen Begierde, ſich zu ſättigen; mit ſatiriſch fröhlichem Witz die Verirrungen der Liebe; mit Würde die Unerbittlichkeit des Todes. Seine Sprache hat noch eine gewiſſe Rauhheit, aber ſein Styl iſt kräftig und maleriſch. Die Feier der Materie und ihrer rein mechaniſchen Gewalt iſt hier für immer ſo begangen worden, als dieſer Gegenſtand es überhaupt zuläßt. Deſcriptive

Klarheit und Gluth philosophischer Begeisterung sind bei Lucrez wunderbar vereint.

Gegen die Größe der Auffassung und Gesinnung des Lucretius sticht die Tändelei des Q. Valerius Catullus, 86—49, eines Veroneſers, mit ihren erotischen, epigrammatischen und epischen Gedichten fast als Unrömisch ab. Wie Rom das Schicksal der Völker war, dessen eiserner Nothwendigkeit sie sich unterwerfen mußten, so war dem Lucrez die Materie das Schicksal, dem sich alle Wesen im ganzen Weltall beugen müssen. Catull in seinen leichten Versen nahm auch das Meiste von den Griechen. Von Kallimachos übersetzte er das Haupthaar der Bernike. Er war aber der erste Römische Lyriker der Kunstpoesie. Den Tod eines Sperlings besingen zu hören, war den schlachtenkundigen Römern gewiß etwas ganz Neues.

---

## 3) Die höfische Kunstpoesie.

Die Periode, die wir so eben schilderten, haben wir als die der Nachahmung der Griechischen Kunstpoesie bezeichnet und dieser Nachahmung das Prädicat der archaistischen gegeben. Mit diesem Prädicat wollen wir den Kampf charakterisiren, welchen die Darstellung der Römischen Dichter zu bestehen hatte, indem sie an ihr Talent die Anforderung machten, ihre Griechischen Vorbilder wiederzugeben und doch als Mittel nur eine Sprache zu besitzen, die, im Praktischen und Moralischen, im Militairischen und Juristischen einheimisch, jener Aufgabe nur mühsam und unbeholfen zu entsprechen vermochte. Alterthümliche Wendungen, Griechische Wörter und mit großer Keckheit frisch gebildete Ausdrücke bewegten sich daher lange bunt durcheinander, bevor sich eine homogene, wahrhaft Lateinische, abgerundete Diction erzeugen konnte. Die Dichter selber waren oft Sclaven oder Freigelassene, die sich erst durch ihre Bildung in der Gesellschaft emporarbeiten mußten. Mit der Ueberwindung der Parteikämpfe zwischen den Patriciern und Plebejern ging Rom zur absoluten Monarchie über und mit diesem Uebergang schloß sich auch die Einheit seiner Sprache ab,





die nunmehr ihre Lehrjahre hinter ſich hatte. Der Römiſche Dichter brauchte nicht mehr zwiſchen dem Griechiſchen und Lateiniſchen Sprachgebrauch zu ſchwanken und konnte von vorn herein ſich mit formaler Selbſtſtändigkeit bewegen, wenn er auch in der Sache nicht aufhörte, nach Griechiſchen Idealen hinzuſchielen. Wir nennen nun dieſe Periode die der höfiſchen Kunſtpoeſie, weil es der kaiſerliche Hof war, der jetzt vorzüglich der Mittelpunct und Tonangeber der äſthetiſchen Cultur wurde und in deſſen Glanz die Dichter ſich zu ſonnen, deſſen Mäcenatenthum ſie ſogar für ihre Subſiſtenz zu gewinnen ſuchten (G. Bernhardy a. a. O. 98 ff.). Dem Einfluß des Hofes ſind wir ſchon öfter begegnet. In China gab er den Anſtoß zur Geſtaltung des Drama's. In Indien ſoll ein Vikramaditya die bedeutendſten Dichter ſeiner Zeit um ſich verſammelt haben. Herſcha Dewa in Kaſchmir, der ſelbſt als Dramatiker ſich auszeichnete, that es gewiß und Somadeva lebte an ſeinem Hofe. Bei den Arabern thaten ſich viele Emire, beſonders der von Hira, poetiſch hervor. Bei den Griechen ſind die Piſiſtratiden Athens und die Dionyſe von Syrakus wichtige Anhaltpuncte der dichteriſchen Cultur. Noch mehr aber die Ptolemäer Aegyptens, deren Hof zuerſt entſchieden jene Eleganz, Correctheit und feine Schmeichelei der Darſtellung förderte, welche das eigenthümliche Merkmal höfiſcher Dichtkunſt ausmacht. In Rom aber trat dieſelbe zugleich mit derjenigen Größe hervor, die in den gigantiſchen Weltverhältniſſen der ewigen Stadt begründet war. Der Grundzug aller höfiſchen Poeſie, die Panegyrik des Herrſcherhauſes, waltet auch hier, allein die ungeheure Macht, die in demſelben wirklich concentrirt war, gab den enkomiaſtiſchen Wendungen zugleich einen Inhalt, deſſen Gewichtigkeit die Dichter rechtfertigte, wenn ſie dem Cäſar Auguſtus huldigten. Sie ſind daher für ähnliche Verhältniſſe die Muſter geblieben. Da jedoch eine ſolche Apotheoſe der abſoluten Monarchie, wie ſie damals in Rom factiſch beſtand, nie wieder möglich war, ſo wenig es einzelnen Fürſten an eitler Neigung dazu fehlte, ſind die Nachahmungen gewöhnlich in's Froſtige, ja Lächerliche gefallen. Die Satire aber als die den Römern einmal eigenthümliche moraliſche Kritik ging auch durch dieſe Epoche hin nicht nur ihren Gang,

ſondern erreichte in der Empörung über die allgemeine und gränzenloſe Corruption ihren Gipfel.

Den Uebergang aus der archaiſtiſchen Epoche in die formell freie Lateiniſche Kunſtpoeſie machte M. Terentius Varro 116—27. v. Chr. Er bekleidete anfänglich mehre Ehrenſtellen in der Pompejaniſchen Armee. Nach dem Tode des Pompejus erwarb er ſich Cäſars Gunſt, der ihn zur Anordnung ſeiner Bibliothek gebrauchte, ſeit welcher Zeit er ganz ſeinen vielſeitigen gelehrten Studien lebte. Er ſchrieb Satiren, die nach ihrem Vorbilde, dem Griechiſchen Cyniker Menippos, den Namen der Menippiſchen empfingen und, obwohl ein Gemiſch von Griechiſchem und Lateiniſchem Vortag, von Proſa und Poeſie, doch ſehr bedeutend geweſen ſein müſſen.

Publius Virgilius Maro, 70—19 v. Chr. aus Andes bei Mantua, flüchtete nach der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. mit ſeiner Familie nach Rom, wo er auf Empfehlung des Aſinius Pollio bei der Vertheilung vieler Ländereien an die Veteranen der Armee die Verſchonung ſeines Erbgutes zu Andes durch Mäcenas und Auguſtus bewirkte. Seit dieſer Zeit lebte er unter dem Schutze des Mäcenas und Auguſtus bald zu Rom, bald zu Neapel, reiſte endlich nach Griechenland und ſtarb auf der beſchleunigten Rückkehr zu Brundiſium. Durch großen Geſchmack in der Wahl des Stoffes, durch Anmuth der Schilderung und durch vollkommene Beherrſchung der Sprache und des Metrums machte ſich Virgilius zum Mittelpunct der kaiſerlichen Kunſtſchule. Er trat zuerſt mit 10 Eklogen auf, die er Bucolica nannte, idylliſche, dem Theokrit nachgeahmte Gemälde, in denen jedoch die Rückſicht auf politiſche Momente der Gegenwart die Unbefangenheit der Schäfer und Schäferinnen zu einer bloßen Prätenſion machte. Seine idylliſch ſein ſollenden Figuren ſind verkleidete Hofleute. — Viel höher ſtieg er in ſeinen Georgica, einem Lehrgedicht in 4 Büchern vom Landbau, welches er dem Mäcenas zueignete, der ſich viel Mühe gab, den durch Eroberung und Kriegsbeute reichgewordenen Römern wieder Geſchmack am Landleben und an der Pflege des Ackerbaues einzuflößen. Sieben Jahr arbeitete Virgilius an dieſem trefflichen Werk, mit welchem er nicht nur das ähnliche Gedicht des Heſiodos weit übertraf, ſondern auch ſelbſt





von keiner seiner vielfachen Nachahmungen je übertroffen wurde. Der Gegenstand war eben ein ächt Römischer und mit vollständigster Kenntniß desselben gruppirte Virgilius die verschiedenen Elemente der Landwirthschaft: Ackerbau, Baumpflanzung, Viehzucht, Bienenzucht. Diese reizenden Schilderungen wurden zugleich ein glückliches Bild des Italischen Naturlebens (Humboldts Kosmos II, 1847, 19.). — Ein episches Gedicht in 12 Büchern, die Aeneis, mußte er, da er darüber hinstarb, seinen Freunden Varius und Plotius Tucca zur Vollendung der Redaction hinterlassen. Mit richtigem Tact wandte er sich darin zu den altlateinischen Sagen zurück, welche den Ursprung des Römischen Volks mit dem Trojanischen Heldenstamm verknüpfen, aber als Hofdichter wußte er an dies Alterthum zugleich die Feier des Julischen Herrscherhauses anzulehnen. Sein Epos wurde ein nationalpolitisches. Wir haben schon gesehen, daß Livius Andronicus die Homerische Odyssee zu einem Lateinischen Schulbuch verarbeitete, daß Nävius den Punischen Krieg besang, daß Ennius die Annalen Roms in Verse brachte. 40 v. Chr. übersetzte Cn. Matius auch die Homerische Ilias und Varro Attacinus die Argonautika des Rhodischen Apollonios. Der Geist des Römischen Volkes war aber viel zu sehr ein wahrhaft geschichtlicher, als daß er die Stimmung zu einem Epos hätte begünstigen können. Die naive Ruhe und naturfrische Anschauung war im Augusteischen Zeitalter unmöglich. Virgils Sprache ist zur Feierlichkeit geneigt, weil er dem Kaiser Augustus auf die erhabenste Weise schmeicheln will, aber sie entbehrt der Einfachheit und Kraft. Sie ist aufgeregt, rhetorisch, pathetisch. Daher gelingen ihr gerade die unepischeren Darstellungen viel besser, wie die so viel bewunderte, so unendlich oft nachgeahmte Geschichte der Dido, der Heldentod der Camilla, und die sentimentale Liebe der Lavinia. Die Structur seines Gedichts ist für das künstliche Epos, namentlich der Romanischen Völker, normal geworden und hat auch in der That gezeigt, wie sich auf einen engen Raum eine große Mannigfaltigkeit geschickt zusammendrängen läßt, z. B. die Erzählung, welche Aeneas der Dido von der Zerstörung Troja's macht; die Beschreibung der Wettspiele im fünften Buch; die visionaire Schilderung der Römischen Geschichte,

als Aeneas in die Unterwelt herabsteigt und dergl. mehr. Auch die nichts weniger als mythische, sondern verständig berechnende Weise, mit welcher die Götter von Virgilius dargestellt sind, ist für alle ähnliche Compositionen das Muster in der sogenannten Maschinerie des Wunderbaren geworden. Die Götter sind eben nicht mehr individuelle Mächte, wie bei Homer, sondern allegorische Abstractionen. Endlich hat Virgilius auch die epische Nothwendigkeit in jene tragische Richtung gewendet, welche sie dem dramatischen Schicksal ähnlich macht. Alle diese Eigenthümlichkeiten, durch welche Virgil verliert, so bald man ihn mit dem Homer vergleicht, sind zugleich diejenigen, durch welche er als erfinderischer höfischer Kunstdichter gewinnt. — Die Alexandrinischen Epiker aber ließ er durch die Energie seines Römersinnes hinter sich, der ihn als die ersten Worte seines Epos aussprechen ließ, daß er die Waffen und den Mann besinge, der zuerst von Troja nach Italien gekommen sei und die Lateinischen Reiche begründet habe. Aeneas ist der politische Held, der, aus einem untergehenden Reiche flüchtend, mit Klugheit und Muth einen neuen Staat stiftet. Diese Staatengründung ist die eigentliche Idee der Aeneis. Auch Dido, welcher Aeneas in dem für Rom später so verhängnißvollen Karthago den Untergang Troja's erzählt, hatte ihr Reich selbst begründet. Der Charakter des Pius Aeneas hat daher zwar einzelne Aehnlichkeiten theils mit Achilleus, theils mit Odysseus, ist aber ein specifisch anderer, ein staatskluger. — Außer diesen großen Werken hinterließ Virgilius noch mehre kleinere Gedichte: Culex, Ciris, Copa, Moretum, Epigramme und Anderes, die man gewöhnlich unter dem Namen der Catalecta zusammenstellt.

Würdig steht neben Virgilius sein Freund Q. Horatius Flaccus, 65—8 v. Chr., aus Venusia. Unter den Augen seines Vaters in Rom erzogen, zu Athen ausgebildet, Theilnehmer an der Schlacht bei Philippi, bald dem Mäcenas empfohlen und durch ihn mit den edelsten und mächtigsten Männern seiner Zeit verbunden, lebte er doch weniger im Rausch der städtischen Geselligkeit, als im behaglichen Aufenthalt seiner Sabinischen Villa bei Tibur. Seinen Ruf begründete er durch die Satire: Sermonum Libri II. Ihnen folgten die Epoden nach dem

Archilochos; dieſen drei Bücher Oden, zu denen er ſpäter eine vierte Sammlung nebſt dem Carmen saeculare geſellte, ein Hymnus auf den Apollo und die Artemis, den er auf Verlangen des Auguſtus 17 v. Chr. zur Säcularfeier verfaßte. In voller Kraft dichtete er die Epiſtel an die Piſonen, die ſogenannte ars poëtica, worin er die faden Dichterlinge züchtigte, das Weſen und die Formen der Poeſie mit großer Einſicht darlegte und der neuen Kunſtſchule ihr Ziel in ſummariſchen Lehren und Rathſchlägen vorzeichnete. Zuletzt gab er noch zwei Bücher Epiſteln, ein ebenſo gemüthliches als durchdachtes Handbuch der Lebensweisheit mit Einmiſchung literariſcher Erörterungen. Der Adel Römiſchen Bürgerſinns, der ſich in Horaz mit ſelbſtbewußter Kraft und Würde ausſpricht, durchdringt ſeine lyriſchen Gedichte mit eigenthümlicher Innigkeit, wenn ſie auch in der Form die glückliche Einheit ihrer Griechiſchen Vorbilder öfter vermiſſen laſſen. Vollkommen ſelbſtſtändig erſcheint er in der ſatiriſchen Sittenſchilderung. Seine Sermone und Epiſteln geben uns die geiſtreichſten Bilder der geſellſchaftlichen Verhältniſſe des damaligen Roms; ſie ſind ebenſo anſchaulich im Ausdruck, als frei und treffend im Urtheil. Die heitere und feingebildete Ironie des vielerfahrenen Weltmannes hat dieſen Dichtungen für alle Zeiten ein unvergängliches Intereſſe verliehen. Nicht die erotiſchen Oden, in denen der Römer, mit den Hellenen verglichen, ſteif oder derb auftritt, ſondern die patriotiſche Begeiſterung und die Kritik der entartenden Geſellſchaft von einem aufgeklärten, wahrhaft humanen Standpunct aus haben den Horaz ſeit jeher zum Lieblingsdichter edler und gebildeter Menſchen gemacht. Mit Recht hat man den Homer und Horaz als die ſich ergänzenden Gegenſätze aufgefaßt. Homer, der Dichter der ſchönen Natur, hat die bürgerliche Geſellſchaft und ihre Corruption noch vor ſich; Horaz, der Dichter des Staats und der Geſellſchaft, hat die Natur hinter ſich und erhebt ſich über die ſchon graſſirende Corruption durch eine Bildung, welche wieder Natur zu werden ſtrebt. Homer iſt in ſeiner allſchauenden Phantaſie univerſell, Horaz in ſeiner Combination des Nächſten mit dem Entlegenſten kosmopolitiſch. Die Römiſchen Adler, die an den Grenzen der Parther und der Numidier, wie der

Scythen und Geten flattern, sind der beständige Hintergrund seiner umschwärmenden Reflexion.

Virgil und Horaz sind der Mittelpunct der Römischen Poesie und Horaz noch mehr, als Virgil. Die Isolirung des gebildeten Privatlebens ist bei ihnen erst im Entstehen begriffen. In den Elegikern dieser Epoche brachte sich dieselbe zur entschiedenen Geltung. Die Römische Elegie war auch Nachahmung der Griechischen, natürlich aber nur als der erotischen. Jedoch brachte sie eine Kraft der Empfindung und eine Großheit des Blicks hinzu, welche der Nachahmung einen eigenthümlichen Reiz erschafften. Wie die Römische Satire öfters elegisch wird, so wird die Römische Elegie öfters didaktisch und satirisch, vornämlich aber idyllisch. Catull ist in den seiner Lesbia gewidmeten Gesängen der Anfänger der Römischen Elegie. Gallus, den Virgil so hoch stellte, schrieb 4 Bücher Amores an seine Lycoris, die als Tänzerin Cytheris hieß, mit wahrem Namen Volumnia. Sie sind verloren gegangen. Albius Tibullus aus Rom um 30 v. Chr. erwarb sich die Gunst des Messala Corvinus, den er auch auf seinen Feldzügen begleitete, und lebte später in gemüthlicher Zurückgezogenheit auf seiner Villa bei Pedum. Wir besitzen unter seinem Namen 4 Bücher Elegien, von welchen die des Lygdamus an die Neära für unächt von einem Nacheiferer des Tibullus, die jedoch des Cerinthus und der Sulpicia, IV, 2—14, für ächt gehalten werden. Tibull liebte zuerst eine gewisse Delia, die er aber, aus dem Feldzug nach Aquitanien heimkehrend, verheirathet fand. Nun warf er sich in die Arme des schönen Knaben Marathus, der sich aber in eine Frau verliebte. Endlich fesselte ihn die Nemesis, die sich jedoch einem reicheren Nebenbuhler überließ, nachdem der Dichter schon, sie zu gewinnen, sein Erbgut hatte verkaufen wollen. In der Schilderung der Reize des Landlebens und weicher, wehmüthig feierlicher Gefühle ist Tibull classisch. (O. F. Gruppe: die Römische Elegie I. Leipzig 1838, hat scharfsinnig den Zusammenhang der einzelnen Elegien nachgewiesen, wie sie sich zu kleinen Romanen gruppiren. Wenn er aber in Tibull das Centrum der Römischen Dichtkunst überhaupt erblicken will, so ist das eine Ueberschätzung des Dichters.) Wenn Tibull in seiner Liebe sich

zärtlich verschämt zeigt, so folgte ihm der Meister in der unverschleierten Darstellung leidenschaftlicher Wollust, Sextus Aurelius Propertius, aus Hispellum in Umbrien, der 16 v Chr. starb. Er hatte in den Bürgerkriegen seine Güter verloren, fand aber an Mäcenas einen nachdrücklichen Schutz und scheint meistens in Rom gelebt zu haben. In den 4 Büchern seiner Elegien ahmte er besonders den Philetas und Kallimachos nach und mischte, wie sie, auch mythische Elemente in seine Dichtung. In die Geheimnisse der Liebe weihete ihn die artige Lycinna ein. Ernstlich aber beschäftigte ihn die schöne und vielseitig gebildete, allein auch leichtsinnige Hetäre Cynthia, welcher er jedoch ebenfalls nicht in dem Grade treu war, daß er nicht, wenn sie verreist war, sich für ihre Entfernung bei andern Mädchen sollte schadlos gehalten haben, wie er selber mit vieler Laune erzählt.

Der genialste Dichter nicht nur dieser Epoche, sondern der Römischen Poesie überhaupt war Ovid. In ihm erreichte die höfische Kunstpoesie ihre höchste Vollendung. Er würde nicht nur der genialste, sondern auch der größte Römische Dichter sein, wenn er in seiner Tendenz Römischer hätte sein können. Aber diese Tendenz hatten Virgil und Horaz schon ausgebeutet und so blieb ihm nur die Poesie des heitern Selbstgenusses und der gebildeten Weltanschauung. Publius Ovidius Naso aus Sulmo im Pelignischen, 44 vor bis 16 n. Chr., ward in Rom und auf Reisen in Griechenland und Asien gebildet, bekleidete nur auf kurze Zeit einige Ehrenstellen und lebte sodann ganz seinen Neigungen. Augustus exilirte ihn nach Tomi, wahrscheinlich, weil er seine Enkelin in den Armen eines Sclaven getroffen hatte, der ihn als Zeugen angab. Er starb in der Verbannung. Schon früh dichtete er die Heroiden, erotische Elegien mythischer Personen, eine der gemachtesten Dichtarten, die sich erfinnen läßt. Ovid vindicirt sich die Ehre ihrer Erfindung. Von den 21 uns übrigen mag nur die Hälfte ächt sein, allein eben die Nachahmungen beweisen den Beifall, welchen sie hatten. Hierauf gab er 3 Bücher Amores, erotische Elegien, welche sich auf die räthselhafte Person der üppigen und lüsternen Corinna beziehen Ihnen folgten die anmuthigen, jedoch unvollendeten Medicamina faciei. Ein ganz außerordentliches,

vollkommen originelles Werk war seine Ars amandi: die Kunst, zu lieben, in 3 Büchern, denen er die Heilmittel der Liebe: remedia amoris, gleichsam eine Kritik jenes Systems, nachschickte. Die Ars amandi, die im ersten Buch zu wählen, im zweiten zu gewinnen, im dritten zu erhalten lehrt, ist eine höchst correcte Schilderung des gesammten gesellschaftlichen Lebens des damaligen Roms von einer so großen Treue und Feinheit umfassender Beobachtung, daß dieselbe den sinnlich-socialen Verkehr der Männer und Frauen inmitten luxuriöser Hauptstädte für immer gezeichnet hat. Gleich bewundernswürdig sind seine 15 Bücher Metamorphosen, die er schon im Beginne des Exils vollendete. Nur die selbst eklektische Religiosität eines Römers konnte eine solche populäre Mythologie hervorbringen. Was er hierbei den Metamorphosen des Griechen Parthenios, eines Freundes Virgils, verdankte, können wir nicht beurtheilen. Er beginnt darin mit der Beschreibung des Chaos und endet mit dem Tode des Julius Cäsar. Mit sicherm Tact wählt er aus der unendlichen Sagenfülle diejenigen aus, welche ein universelles Interesse besitzen und durch einen allgemein menschlichen Gehalt für alle Zeiten ansprechend sind. Mit größter Leichtigkeit weiß er die Sagen untereinader durch die passendsten Uebergänge zu verknüpfen. Bald findet sich eine Aehnlichkeit zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Geschichte; bald beziehen sich mehre Vorfälle auf denselben Gott oder Helden; bald führt das wahren Mythen gemeinsame Local die Erzählung weiter. Zuweilen werden die Verwandlungen als Hymnen gesungen, zuweilen im Gespräch beigebracht, zuweilen von den Frauen in Teppiche gewebt, u. s. w. Der Styl ändert sich nach dem Charakter einer jeden Erzählung und vereinigt im Allgemeinen den feierlichen Ton des Epos mit der Zwanglosigkeit einer fließenden Prosa auf die anmuthigste Weise. Man kann Ovids Metamorphosen der Dichtung des Somadeva bei den Indiern vergleichen. Sie sind der cyklische Abschluß der ganzen antiken mythischen Epik. — Gleichzeitig mit ihnen gab Ovid eine poetische Erklärung des Römischen Festkalenders heraus: 6 Bücher der Fasten. Die andere Hälfte des Kalenders kam nicht in Umlauf. Dies Werk wird gewöhnlich durch den Glanz der Metamorphosen verdunkelt, allein es ist





in ſeiner Beſchreibung der Götter, der religiöſen Sagen und Feſte der Römer eigentlich noch origineller. Man kann es in ſeiner Malerei des Landlebens den Idyllen Tibulls und den Georgica Virgils an die Seite ſtellen. Hatte Ovid in den Amores das Tagebuch ſeiner ſchwelgeriſch genießenden Liebe geſchrieben, ſo dichtete er in der Verbannung die rührenden Elegien: 5 Bücher Triſtien und 4 Bücher Epiſteln aus dem Pontus. Sie ſind, wie Alles bei Ovid, voll von Gefühl und beweglichſter Phantaſie, allein doch etwas gedrückt und vom Gram wie vom Alter durchkältet. Gegen einen Kritiker ſchrieb er noch zu ſeiner Vertheidigung ein Gedicht: Ibis, das er formell einem ähnlichen des Kallimachos nachahmte.

---

## 4) Die Satire.

In der Panegyrik der höfiſchen Kunſtpoeſie wurde das Glück des Römiſchen Staates geprieſen, von einem Auguſtus beherrſcht zu werden. Auch von den Elegikern geſchah dies, wenn gleichwohl der unmittelbare Gegenſtand des Preiſes nicht direct Auguſtus, ſondern Mäcenas, Meſſala u. ſ. w. war. Den Panegyricus des Tibullus auf den Meſſala beſitzen wir noch. Die Gelegenheit zu ſolchen Ergüſſen fand ſich überall. Ovid z. B. im erſten Buch ſeiner Kunſt zu lieben ſpricht von den prachtvollen Schauſpielen, welche Auguſtus dem Volke gebe und knüpft daran ſofort eine Viſion der neuen Siege, zu welchen der Cäſar bis zu Indiens Grenze hin ſich rüſte. Weitläufig malt er den Pomp ſeines Triumphzuges bei der einſtigen Rückkehr aus. Den Orkus ſelber verſteht Virgil zur Anknüpfung der ausgeſuchteſten Schmeicheleien zu benutzen u. ſ. w. Aber wie ſehr die Dichter das Glück der Zeiten prieſen, ſo konnte ſich ihnen doch der Sittenverfall Roms nicht verbergen. Als Hiſtoriker hat Tacitus dieſen Verfall mit unvergänglichen Farben geſchildert, als Poet Titus Petronius aus Maſſilien, eine Zeitlang Proconſul in Bithynien, ſpäter an Nero's Hof Feſtordner, woher er den Beinamen Arbiter empfangen haben ſoll. Eine Intrigue des auf ihn neidiſchen Tigillinus nöthigte ihn, ſich ſelbſt zu morden, was er, nach dem

Bericht des Tacitus, auf eine sinnreiche Weise unscheinbar vollbrachte. Wir besitzen von ihm ein Werk: Libri Satiricon, dessen Auffassung den größten Schwierigkeiten unterliegt, sobald man es nach den gewöhnlichen Kategorien behandeln will und nun zu streiten beginnt, ob es ein Roman oder eine Satire, eine wirkliche Geschichte oder eine Fiction sei. Der Inhalt ist in seinen Grundzügen sehr einfach. Ein junger Mensch, Encolp, liebt mit sentimentalster Schwärmerei einen schönen Knaben, Giton. Ein anderer junger Mann, Ascylt, und eine junge Frau, Tryphäna, verlieben sich ebenfalls in Giton, so daß Encolp in beständiger Eifersucht und Sorge um seinen Liebling lebt. Diese jungen Leute besitzen aber nichts. Sie stehlen gelegentlich oder sie schmarotzen oder lassen sich als Liebhaber unterhalten, wie z. B. den Encolp wieder ein reicher Mann, Lycas, liebt. Als Schmarotzer machen sie auch ein großes Gastmahl mit, welches ein aus dem Sclavenstand zu großem Reichthum gelangter Emporkömmling Trimalchio gibt. Um sich den üblen Verwicklungen ihrer Lage zu entziehen, gehen sie mit Eumolpus, einem belletristischen Rhetor, dessen Bekanntschaft sie in einer Badstube machen, zu Schiffe. Aber dies Schiff gehört, was sie nicht wußten, dem Lycas, der sich selbst mit seiner Frau, jener Tryphäna, darauf befindet. Neue und ärgere Verwicklungen entstehen daraus. Ihnen durch einen Schiffbruch endlich entronnen, gehen sie auf den Vorschlag des Eumolpus ein, in Crotona systematisch von Erbschleicherei zu leben. Hier erfahren sie nun viele Abenteuer, Encolp besonders mit einer höchst wollüstigen Dame, Circe. Indessen werden die Crotoniaten gegen Eumolp mißtrauisch. Encolp entflieht noch zu rechter Zeit mit seinem Giton und mit der Zofe Circe's, der schönen, leidenschaftlich in ihn verliebten Chrysis. Hier endet das Buch. Es ist selbst aus dieser oberflächlichsten Skizze ersichtlich, daß das Verhältniß des Encolp zum Giton dasjenige ist, was den Faden des Ganzen ausmacht. Dies Verhältniß widert uns an, denn es ist ein päderastisches. Encolp liebt den Giton aufs Zärtlichste, aber auch aufs Sinnlichste. Daß einem Autor die aus solcher Liebe hervorgehenden Situationen zu malen nicht widerstand, müssen wir uns aus der Allgemeinheit der Sittenverderbniß jener Zeit erklären. Die Knaben-





liebe kommt ja auch in den Eklogen Virgils vor, wo der Schäfer Corydon für den ſchönen Alxis brennt. Sie iſt dem Horaz nicht fremd. Sie kommt in den Elegien Tibulls vor, der den Marathus liebt. Sie iſt alſo damals an ſich nichts Außerordentliches. Die Art und Weiſe aber, wie eine ſolche Liebe hier mit cyniſchem Detail beſchrieben wird, hat für uns etwas ganz Widerwärtiges, was freilich den Mönchen die Schrift des Petronius höchlich empfohlen haben ſoll. Das Element, in welchem Petronius ſich bewegt, iſt die ſchlechte Wirklichkeit des damaligen Weltlaufs, die er ſo getreu daguerrotypirt hat, daß ſein Buch eine der reichſten Fundgruben unſerer antiquariſchen Kenntniſſe des Privatlebens der Römer zur Kaiſerzeit im erſten Jahrh. nach Chr. geworden iſt. Aber dieſe empiriſche Treue würde die Widrigkeit des grellſten Cynismus nicht vermindern, wenn nicht die Komik eine Verſöhnung damit bewirkte. Die Satirika Petrons haben eine objective Komik, die in den Contraſten der Situationen liegt. Sie macht ſich daher nicht von Außen her bemerklich, ſondern wirkt ganz anſpruchlos nur von Innen heraus. Von dieſer Seite beſitzen wir aus dem ganzen Alterthum nichts Aehnliches. Hat man aber einmal dieſen Begriff der beiſpielloſen Compoſition gefaßt, ſo entdeckt man, mit welcher Kunſt ſie entworfen und durchgeführt iſt. Die Charaktere der ſpielenden Perſonen ſind mit dramatiſcher Lebendigkeit geſchildert. Der halbgebildete Trimalchio, der mit ſeiner dürftigen Bildung und mit ſeinem unverſchämten Reichthum auf die plumpſte Weiſe prunkt, der überbildete Eumolpus, der Jedermann mit ſeinen Verſen verfolgt, ſind köſtliche Schöpfungen. Das Gaſtmahl des Trimalchio gehört zu den genialſten Productionen. Wie unendlich komiſch wirkt es nicht, daß Trimalchio in ſeiner Trunkenheit endlich ſeine Leichenfeier zu ſeinem Vergnügen veranſtaltet. Ein Diner der ſchwelgeriſchſten Art ſchließt mit einer Leichenfeier! Doch noch nicht völlig. Als Alles in der Beſoffenheit weint und die Sclaven die Todtenmuſik ausführen, bläſt der eine derſelben ſo wüthend in das Waldhorn, daß die Löſchmannſchaft glaubt, es ſei Feuer in Trimalchio's Hauſe ausgebrochen. Sie ſtürmt daher mit Aexten und Waſſereimern herbei und bringt mit Getümmel in den Saal. Welch' eine überaus lächerliche Situation! Gewöhnlich

wird nur die Geſchichte der Wittwe von Epheſus als eine der trefflichen Novellen angeführt, die Petronius erzählt, aber es ließen ſich eine Menge anderer Züge von ihm anführen, die nicht weniger Werth haben. Auch Geſpenſtergeſchichten von Währwölfen u. ſ. w. werden vorgetragen. Von den eingelegten Verſen wird in der Regel das Gedicht auf die Bürgerkriege angeführt, welches Eumolpus declamirt, aber es wird nicht erwogen, wie groß ſeine Wirkung im Zuſammenhang iſt, denn eben dieſer Eumolpus, der in ſo pathetiſchen Worten von Tugend und Laſter declamirt, iſt nebenbei ein ganz verlogener Lump, der das Kunſtſtück ausführt, auf Koſten Anderer zu leben, welchen er einbildet, daß er große Güter in Africa beſitze. Der Priapeiſche Roman hat daher zwar mit Petron ſeinen Anfang genommen, aber viele Scenen deſſelben ſind mit Austilgung der verletzenden Nudität und grandioſen Schamloſigkeit in den komiſchen Roman der Spanier und Franzoſen übergegangen, welche letztere vom Petron nicht weniger als ſechs Ueberſetzungen veranſtaltet haben. Von den vielen ſich widerſprechenden Urtheilen über Petronius können wir daher nur mit dem von B. Schmidt, Wiener Jahrb. XXVI, 49—51, übereinſtimmen. Nach ihm iſt das Buch zwar verſtümmelt auf uns gekommen, aber man iſt dennoch genöthigt, die Meiſterſchaft in Darſtellung ſinnlichen Genuſſes und animaliſcher Wohlbehaglichkeit, auch während man ſie verabſcheuen muß, anzuſtaunen. Und dabei ſchwebt jene leiſe, feine Ironie hinter den Zeilen dieſes Buchs, welche allen gebildeten, vornehmen Männern von Petronius Denkart in allen Zeiten eigen iſt, beſonders aber den epikuräiſch philoſophirenden Römern der Kaiſerzeit natürlich ſein mußte. So haben wir denn hier keine Halbheiten, keine ſchmählich lockende und doch nicht befriedigende Lüſternheit, keine wollüſtigen Schilderungen, die durch einen verächtlichen Tribut an Schamloſigkeit und gute Sitte die Erlaubniß ſich zu erſchleichen ſuchen, unter ehrlichen Leuten zu erſcheinen: bei Petronius iſt Alles keck, groß und frech, und ſo ziemt es ſich für den Vertrauten und Rath eines Kaiſers, der zu ſeinem Vergnügen ſeine Hauptſtadt anzündete.

Dieſe koloſſale Entſittlichung, deren treues, mit luſtigen Schelmereien durchwobenes Bild Petronius uns aufbehalten hat,





gab der Satire der Kaiserzeit ihren einzigen furchtbaren, unermeßlichen Stoff. Von dieser Seite läßt sich keine andere Satire mit der Römischen vergleichen, allein in poetischer Hinsicht läßt sich doch nicht daraus folgern, wie Hegel gethan hat, daß nur die Römische Satire dem Begriff dieser Kunstform entspreche (Aesthetik, 1837, II, 116 ff.). Hegel faßt die Satire als Auflösung des classischen Ideals. Hätten wir noch die Satire des Archilochos übrig, so würde er gewiß nicht so geurtheilt haben. Die Satire ist nicht sowohl eine abgesonderte Kunstform, als eine Stimmung, die zu ihrer Darstellung sich in alle Formen der Poesie einlassen kann. Diese Stimmung besteht in der Richtung des Gemüths, die Gegenwart an dem Begriff des Ideals zu messen und, als ihm incongruent und widersprechend, zu verurtheilen. Die Satire muß daher die Schilderung der Corruption in sich aufnehmen, denn an ihr entzündet sich der Zorn des edlen Gemüths, das sich mit Abscheu von der empirischen Nichtswürdigkeit abwendet und sich nach bessern Zuständen sehnt, mit dieser Wendung daher auch oft ins Idyllische oder Elegische übergeht. Die Römer waren ein praktisches, verständiges Volk. Die moralische Kritik war von jeher bei ihnen einheimisch. Die Satire hat von ihnen ihre welthistorische Benennung erhalten. Ennius, Lucilius, Varro, Horatius, erhoben sie stufenweise zur Höhe der Kunstpoesie. Ennius dichtete seine 4 Bücher Satiren noch in mannigfach wechselnden Versmaaßen, Lucilius kleidete sie in den Hexameter, Horatius entfaltete sie zu socialen Genrebildern. In der Herbheit des Lucretius waltet auch ein satirischer Zug, noch mehr aber in den Figuren und Sentenzen des Lustspiels. Didaktische Gedichte neigten sehr begreiflich zur Satire, wie die Dirae des Grammatikers Valerius Cato und wie die Disticha de moribus ad Filium in 4 Büchern vom sogenannten Dionysius Cato, die als Schulbuch sehr gebraucht und im Mittelalter zu einem Handbuch christlicher Gnomik umgewandelt wurden. Aulus Persius Flaccus aus Volaterrä in Hetrurien, 34—62 n. Chr. bildete sich in Rom unter dem Stoiker Annäus Cornutus und hinterließ 6 Satiren in einer schwierigen und dunklen Sprache. Seine Gegenstände sind fast die nämlichen wie die der Horazischen Satire, aber seine Darstellung ist nicht sowohl eine

poetiſche Abſpiegelung der in ihren Widerſprüchen ſich ſelbſt zerſtörenden Zeit, als vielmehr eine ins Trockene fallende Abhandlung im Sinne der ſtoiſchen Philoſophie. Poetiſcher zeigt ſich Decimus Junius Juvenalis, unter der Regierung des Kaiſers Claudius zu Aquinum geboren, eine Zeitlang zu Rom als Rhetor lebend. Erſt unter Domitian trat er mit Satiren auf, fand aber bei Hadrianus Anſtoß und ward von ihm nach Aegypten verbannt, worüber er ſich zu Tode grämte. Von den 16 ſeiner noch übrigen Satiren wird die letzte für unächt gehalten. Juvenal rügt mit lauterer Geſinnung und bitterm Zorn alle Laſter der verſunkenen Zeit, ſo daß gegen das Nachtſchwarz ſeiner Schilderungen die Erzählungen des Petronius relativ als eine noch unſchuldvolle Welt erſcheinen (vergl. H. Düntzer: Die Römiſchen Satiriker. Braunſchweig 1846.) Man hat die Sage, daß der Baſilisk, wenn er ſein eigen Bild im Spiegel erblicke, ſich den Tod erſchaue. So möchte man behaupten, daß die Satire Juvenals die Sittenloſigkeit des erſten Jahrhunderts n. Chr. in ihrer ganzen Verworfenheit enthüllt habe, um mit dieſem Maximum ethiſcher Indignation ihr Richteramt niederzulegen. Ueber den Abgrund ſcheußlicher Unzucht hinaus, den die ſechste Satire namentlich eröffnet, läßt ſich nur noch entweder der Untergang oder die Reform eines ſolchen Geſchlechts denken. M. Valerius Martialis, aus Bilbilis in Spanien um 40 n. Chr. geb., hat uns 14 Bücher Epigramme nicht ohne Witz und Feinheit hinterlaſſen, welche mit der Satire denſelben Inhalt gemein haben. Das Charakteriſtiſche an ihnen iſt aber, daß ſie nicht ſelten das Wohlgefallen des Dichters an dem Laſter verrathen. Perſius und Juvenal ſind von wirklich ethiſchem Pathos durchdrungen, Martial iſt frivol, wie er denn auch als Menſch durch zügelloſe Schmeichelei gegen Vornehme ſich wegwarf. Für das Epigramm boshafter Invective und cyniſcher Lüſternheit iſt er Spätern der Führer geworden.

Wir könnten hier die Satire verlaſſen, allein es fallen in ihren Geſichtskreis noch zwei Erſcheinungen, die der Form nach freilich andern Gebieten angehören. Die eine derſelben iſt die Tragödie der Kaiſerzeit. Tragödien zu dichten, gehörte ſeit Attius zu den Beweiſen äſthetiſcher Cultur, an denen es ein aufſtrebender





junger Römer damals nicht fehlen ließ. Attilius ſchrieb eine Elektra, Cicero eine Elektra, eine Erigone und Trojanerinnen, J. Cäſar einen Oedipus, O. Auguſtus einen Ajax und einen Achilles, Ovid eine Medea, L. Varius einen Thyeſtes u. ſ. w. Die rhetoriſche Declamation mit ihrer hohlerhabenen Phraſe war unſtreitig der eigentliche Charakter dieſer Stücke. Das Ballet, welches durch Pylades und Bathyllus eine außerordentliche Höhe erreichte, ſtellte die recitirende Tragödie durch ihre Kunſtſtücke in Schatten. Lukianos in ſeiner Schrift über den mimiſchen Tanz erzählt, daß ein einziger Pantomime allein ganze Tragödien mit hinreißendem Effect ſpielte. Tänzerinnen: Mimae, mußten, wenn das Publicum es forderte, ihre Gewänder abwerfen, und ganz entkleidet vor den Zuſchauern tanzen. (H. Alt: Theater und Kirche, 1846, 281.). Die Gladiatorſpiele gewöhnten an die heftigſten Erſchütterungen, weil ſie den wirklichen Tod vor Augen ſtellten. Mit ſolchen Genüſſen konnte die Poeſie nicht mehr concurriren. Man dichtete die Tragödien daher wohl nur als Leſedramen und verzichtete von vorn herein auf ihre Aufführung. Dieſer Umſtand erklärt Vieles in ihrer Compoſition, z. B. die Vorneigung zu langen Monologen. Wir haben noch zehn ſolcher auf die Declamation berechneter Tragödien übrig. Neun davon mögen dem Philoſophen L. A. Seneca, deſſen Namen ſie tragen, wirklich angehören. Es ſind: die Phöniſſen, Hippolytus (Phädra), die Trojanerinnen (Hecuba), Medea, der raſende Hercules, Thyeſtes, Oedipus, Agamemnon und der Oetäiſche Hercules. Die zehnte, Octavia, mag einem jüngern Rhetor angehören, weil darin Seneca ſelbſt und Nero als handelnde Perſonen vorkommen. Daß die erſtern nun nicht von dem Philoſophen Seneca ſollten verfaßt ſein, iſt ein innerer Grund wenigſtens nicht vorhanden. Seneca war Stoiker und die reichlichen Sentenzen dieſer Dramen ſind ſämmtlich im Geiſt der Stoa gedacht. Seneca ſchrieb als Philoſoph gern in Antitheſen und gerade in ſolchem Styl ſind die Verſe dieſer Tragödien mit rhetoriſchem Schwulſt gedichtet. Man kann dies Drama die Tragödie des Schreckens nennen, was den Inhalt und die Anlegung der Situationen betrifft, welche ächt Römiſch aber ganz Ungriechiſch auch die blutigſten Effecte nicht ſcheuen. Und

man kann es die Tragödie der mit ihrem Pathos kokettirenden Rhetorik nennen, was die Form angeht, welche durch ein Uebermaaß der Energie des Ausdrucks uns beſtändig in das Gefühl des Ungeheuren verſetzen möchte. Dem Weſen nach unterſcheidet ſich dieſe Tragödie daher nicht von der Satire eines Juvenal. Sie ſtellt dieſelben Verbrechen, Ehebruch, Mord u. ſ. w. mit derſelben Reflexion dar. Sie muß an ihrer Zeit, wo ein Nero ſelber das Theater betrat, nicht aber an den Idealen des Griechiſchen Dionyſoscultus gemeſſen werden. Die Phraſe des moraliſchen Ideals culminirt in ihren ſtoiſchen Pointen.

Die andere Erſcheinung, welche noch hieherfällt, iſt der goldne Eſel des Apulejus. A. Lucius Apulejus wurde im zweiten Jahrh. n. Chr. zu Madaura in Afrika geboren, in Karthago, Athen und Rom gebildet, und bekleidete in Madaura verſchiedene öffentliche Würden, ſo wie er auch dort, in Karthago und in Oea philoſophiſche und rhetoriſche Vorträge mit großem Glück hielt. Eine Anklage auf Zauberei, in welche ihn der Neid ſeiner Verwandten verwickelte, ſchlug zu ſeinen Gunſten aus. Dies geſchah unter Antoninus Pius, der 161 ſtarb. Wann und wo Apulejus geſtorben, wiſſen wir nicht. Seinen wiſſenſchaftlichen Werth hat A. Stahr gewürdigt in ſeiner Schrift: Ariſtoteles unter den Römern, Leipzig 1834, 138 ff.; den Inhalt des goldenen Eſels Gregorovius a. a. O. 189—195. Apulejus nannte ſein Buch: Metamorphoseos sive Tabularum Milesiarum de asino Libri XI. Eine beſondere Erfindungsgabe hat er nicht bewieſen. Er folgte, da er ſelbſt die Mileſiſchen Fabeln auf dem Titel erwähnt, wahrſcheinlich dem Patrenſiſchen Lukios, von welchem wir in dem Lukios des Lukianos wohl nur einen elegant geſchriebenen Auszug beſitzen, der jedoch mit der Geſchichte des Apulejus, kleine Abweichungen ausgenommen, Schritt vor Schritt übereinſtimmt. Der Held des Romans reiſt nach Theſſalien, dem Mutterlande der antiken Zauberei. Die Zofe einer der Magie ergebenen Dame, in deren Hauſe er wohnt, läßt ihn durch einen Thürſpalt zuſehen, wie ſich dieſelbe in einen Vogel verwandelt, indem ſie ſich mit Salbe beſtreicht. Er will dies Experiment nachmachen, allein die geliebte Zofe vergreift ſich und die Salbe, mit welcher er ſich einreibt, macht ihn zum





Esel. In dieser Gestalt hat er bei Räubern, Landleuten, Bäckern und bei Priestern der Syrischen Göttin seltsame Abentheuer zu bestehen, unter denen auch die Sodomiterei vornehmer Damen nicht fehlt. Als ihm aber ein solcher Act auf dem Theater zugemuthet wird, empört sich seine Schamhaftigkeit in solchem Grade, daß er eine Nacht im köstlichsten Mondschein schlaflos umherirrt. Zum Glück weiß er, daß das Fressen von Rosenblättern ihm die Menschengestalt zurückgeben würde. Als er daher am Morgen eine mit Rosenkränzen geschmückte Procession kommen sieht, die ein Isisfest begeht, greift er kühn zu. Der Priester läßt ihn ahnungsvoll gewähren und er wird wieder ein Mensch, der sich als solcher auch legitimirt. Lukianos schließt seine Geschichte damit, daß er ihn noch einmal der Dame, die an ihm als Esel besonders Wohlgefallen gefunden, sich vorstellen läßt, von ihr aber, da er ihrer maaßlosen Sinnlichkeit nicht mehr entspricht, mit Schimpf aus dem Hause gejagt wird. Diesen satirisch frivolen Ausgang hat Apulejus vermieden. Er läßt seinen Helden selbst Priester der Isis werden und in Rom mit geschorener Glatze ihrem Cultus aus Dankbarkeit sich widmen. Die Satire liegt bei diesem Roman, wie bei Petronius, in der Geschichte selber. Sie wird nicht ausdrücklich ausgesprochen. Die Darstellung ist klar, weich, zuweilen üppig, ohne satirische Bitterkeit, ohne moralisirende Reflexionen. Eine Menge Scenen der Geschichte sind auch gar nicht etwa wollüstig, vielmehr komisch. Dennoch ist die satirische Tendenz des Romans zweifellos. Er verspottet den Aberglauben an die Magie, er stellt die viehische Wollust der übersättigten reichen Damen an den Pranger, er geißelt das betrügerische Treiben der Metagyrten, jener landstreicherischen Priester der Syrischen Göttin. Und für diese Tendenz enthält das Werk des Apulejus eine meisterhafte Episode, von welcher wir freilich nicht wissen können, ob er sie auch schon im Griechischen Original vorfand. Dies ist der Mythus von Amor und Psyche, welchen er von einer Alten einem jungen Mädchen zur Tröstung erzählen läßt, das von Räubern in ihre Höhle geschleppt ist. Dieser Mythus hat einen tiefen symbolischen Gehalt, durch welchen er zur Geschichte des Esels den geraden Gegensatz ausmacht. Seine Hauptmo-

mente sind die Mißhandlung und Zurücksetzung der ebenso schönen als liebenswürdigen Psyche durch ihre Schwestern (die Aschenbrödelsage), die Neugier Psyche's, ihren Gatten, der sie beseligt, in seiner wahren Gestalt kennen zu lernen, da die auf ihr Glück neidischen Schwestern ihr einreden, daß derselbe ein Ungeheuer sei (die Lohengrinsage); die Strafe Psyche's durch Aphrodite in einer Stufenfolge harter Arbeiten; endlich ihre Erlösung, die Wiedervereinigung mit Eros und die Unsterblichkeit im Kreise der Götter. Die Läuterung des Gemüths von aller Sinnlichkeit und Selbstischkeit durch die Treue göttlicher Liebe ist unstreitig der Kern dieses herrlichen Mythus, den Apulejus, ein Anhänger der Platonischen Philosophie, mit sichtlicher Wärme und Sorgfalt ausführlich dargestellt hat. Die ideale Romantik dieser Metamorphosen der Seele — Psyche heißt ja Seele — steht der grotesken Satire der Metamorphose in die Thiergestalt als der Standpunct gegenüber, von welchem diese selber beurtheilt und verurtheilt werden muß. Die wahre Magie ist nicht die Kunst Thessalischer Hexen, sondern der Zauber inniger und reiner Liebe, die auch in Leiden ihre Treue bewährt und uns zum Himmel emporhebt.

---

## 5) Die Belletristik.

Nach dem Zeitalter des Hadrianus versank die Poesie immer mehr. Das moralische Ideal hatte in dem Pius Aeneas des Virgil, in den Oden des Horaz, welche den Weisen feiern, den auch die Trümmer des zusammenbrechenden Weltalls nicht erschrecken würden, in den Idyllen Tibulls, in der satirischen Schilderung des unsittlichen Weltlaufs durch Varro und Horaz, durch Persius und Juvenal, in der stoischen Declamation der Senecaschen Tragödie sich erschöpft. Ein Kaiser sogar, Marcus Aurelius Antoninus, der 180 starb, stellte moralische Betrachtungen über sich selbst an, die noch auf uns gekommen sind. Die Beschäftigung mit der Dichtkunst wurde daher nur noch eine Angelegenheit der formalen Bildung. Die Belletristik, die schon im Augusteischen Zeitalter angefangen hatte und von welcher uns





die Briefe des jüngern Plinius so anschauliche Proben geben, wurde der einzige noch mögliche Zustand der Poesie. Man machte eben Gedichte, wie Plinius uns das kokette Bild einer solchen schöngeistigen Salon-Cultur aufbehalten hat und ein Nero sie in den riesenhaften Zügen kaiserlicher Dimensionen als die Anmaßungen eines ruhmtollen Künstlerwahnsinns darstellte. Das Gemachte mußte in einer Literatur wie die Römische doppelt gemacht erscheinen, wenn auch das Talent und der Fleiß noch manches Gelungene als einen glücklichen Zufall hervorbrachten. Sehr viel trug zur Pflege der Belletristik der Römische Buchhandel bei, der dem heutigen in vielen Puncten ähnlich war und den Ruhm der Autoren durch künstliche Veranstaltungen hervorzubringen bald genug lernte. (Ein lehrreiches und interessantes Bild des literarischen Verkehrs und des Buchhandels dieser Periode siehe in Adolf Schmidts: Geschichte der Denk- und Glaubensfreiheit im ersten Jahrh. der Kaiserherrschaft und des Christenthums. Berlin 1847, 109—155.)

Lange mühete sich der historische Sinn der Römer noch mit Epen ab. M. Annäus Lucanus aus Cordula in Spanien, 38—65, ein Enkel des Rhetors Seneca, genoß einer sorgfältigen Erziehung und in der Philosophie den Unterricht des Cornutus. Anfangs von Nero begünstigt, reizte er dessen künstlerische Eifersucht und zog sich bei der Pisonischen Verschwörung den Tod zu. Er versuchte sich in mannigfaltigen Dichtungen, erwarb aber den vorzüglichsten Ruhm durch die unvollendet gebliebene Pharsalia in 10 Büchern, worin er den Bürgerkrieg zwischen Cäsar und Pompejus bis auf des Erstern Belagerung in Alexandria mit declamatorischem Prunk darstellte. — Aehnlich, nur gleichförmiger, im Ausdruck dem Virgil nachahmend, im Inhalt historisch treu, schrieb C. Silius Italicus in 17 Büchern die Geschichte des zweiten Punischen Krieges bis auf den Triumph des Scipio Africanus. Er lebte von 25—100 n. Chr., bekleidete dreimal das Consulat, zog sich dann auf seine Landgüter in Campanien zurück und endete sein Leben durch Selbstmord. — Die Argonautica, die Varro Atacinus schon einmal dem Apollonius nachgedichtet hatte, wurden noch einmal in 8 Büchern von C. Valerius Flaccus, unter Ves-

paſianus und Domitianus, behandelt. — Eine Thebais in 12 und eine Achilleis in 2 Büchern dichtete P. Papinius Statius, 61 zu Neapel geboren, erſt ein Gegenſtand der Schmeichelei des Domitianus, dann von ihm zurückgeſetzt und ſein Leben in ſeiner Vaterſtadt in Dürftigkeit beſchließend. Glücklicher als in ſeinen Epen war er in ſeinen lyriſchen Gedichten, die er in 5 Büchern unter dem Namen Silvä (Wälder) ſammelte. Als Epiker malte er mit überſatten Farben, als Lyriker war er oft einfach, naiv und ſogar nicht ohne Friſche.

Neben dem Epos cultivirten die Römer auch noch das Lehrgedicht, größtentheils nach Alexandriniſchen Vorbildern. Dem Auguſteiſchen Zeitalter gehörten noch an Aemilius Macer, der eine Ornithogonia, Theriaca und de virtutibus herbarum; Cäſar Germanicus, der die Gedichte des Aratos; Gratius Faliscus, der Cynegetica übertrug; der jüngere Lucilius, der den Aetna beſang. Wahrſcheinlich dem erſten Jahrh. gehört auch Manilius an, von deſſen Leben wir gar nichts wiſſen. Ein Lehrgedicht von ihm, 5 Bücher Aſtronomicon, hat ſich noch erhalten. Es beſchreibt im erſten Buch den meteorologiſchen, im zweiten und dritten den mathematiſchen, im vierten und fünften den ſymboliſchen Theil der Aſtronomie; das ſechste: vom Untergang der Conſtellationen, iſt verloren gegangen. Es iſt, wenn man den Stoff erwägt, ein vortreffliches Werk. Viel dürftiger, bei einem ächt Römiſchen Gegenſtande, war Columella mit ſeinen 10 Büchern de re rustica; noch dürftiger Palladius, der 14 Bücher über das Pfropfen der Bäume in Verſen ſchrieb. — Die Aeſopiſche Fabel wurde in 5 Büchern von dem Thracier Phädrus, der ein Freigelaſſener des Auguſtus geweſen ſein ſoll, in Jambiſche Verſe gebracht, nicht ohne mannigfache Widerſprüche in der Erzählung und nicht ohne Einmiſchung plebejiſcher Latinität. — Die Fabeln des außerdem völlig unbekannten Avianus ſind nur 42 Phädriſche Fabeln in Diſtichen gebracht. — Ein Terentius Maurus um 220 ſchrieb ein Handbuch der Metrik in Verſen: carmen de literis, syllabis, pedibus et metris; — ſein Zeitgenoſſe Q. S. Sammonicus ein Gedicht von den Krankheiten und ihrer Heilung; M. A. Olympius Nemeſianus aus Karthago am Ende des 3ten Jahrh. von der Jagd und vom





Vogelfang; Avienus von den Küſten zwiſchen Gades bis Maſſilien; J. Calpurnius aus Sicilien Idyllen u. ſ. w. D. Magnus Auſonius aus Burdigala (Bordeaux), im vierten Jahrh. war der Lehrer des Kaiſers Gratianus, bekleidete mehre Ehrenſtellen, wohnte auch dem Feldzuge Valentinians gegen die Alemannen bei, kehrte aber nach dem Tode Gratians in ſeine Vaterſtadt zurück, wo er ganz der Kunſt und Wiſſenſchaft lebte. Er hat uns eine Sammlung vermiſchter Gedichte von Epiſteln, Epigrammen, Panegyriken, Tetraſtichen und 20 Idyllen hinterlaſſen. Die zehnte derſelben, Moſella, im alten Trier gedichtet, beſingt in einzelnen Stellen nicht ohne Anmuth die ſchon damals rebenbepflanzten Hügel eines der ſchönſten Ströme, aber die nüchterne Topographie des Landes, die Aufzählung der der Moſel zuſtrömenden Bäche, die Charakteriſtik der Fiſchgattungen in Geſtalt, Farbe und Sitte ſind Hauptgegenſtände dieſer ganz didaktiſchen Compoſition (Humboldt, Kosmos II, 22.) — Anziehender war eine Beſchreibung der ſüdlichen Küſte von Gallien, welche das Reiſegedicht des Claudius Rutilius Numatianus, eines Staatsmannes unter Honorius, enthielt: de reditu suo e Roma in Galliam Narbonensem Libri II. Durch den Einbruch der Barbaren von Rom vertrieben, kehrte er nach Gallien auf ſeine Landgüter zurück. Wir beſitzen leider nur ein Fragment des zweiten Buchs, welches nicht weiter als bis zu den Steinbrüchen von Carrara führt. (Humboldts Kosmos, II, 109).

Das panegyriſche Gedicht wurde immer ſchmeichleriſcher, je elender die Kaiſer und Feldherrn wurden, die es verherrlichen ſollte. So die Panegyriken von P. Optatianus Porphyrius ad Constantinum; von Fl. Merobaudes: in tertium Consulatum Aetii; von Fl. Cresconius Corippus: Laudes Justini Augusti minoris u. ſ. w. Unter ſolchen Umſtänden iſt ein Dichter, wie Claudius Claudianus im vierten Jahrh., durch Fruchtbarkeit der Phantaſie, Reichthum der Bildung, Geſchmack der Diction überraſchend. Er war ein geborener Alexandriner, zeichnete ſich im Felde aus und lebte am kaiſerlichen Hof zu Ravenna, wo er beſonders mit Stilicho befreundet war. Er dichtete auf dieſen, wie auf den Honorius, Panegyriken, außerdem Epiſteln, Idyllen, Epigramme, eine unvollendete Gigan-

tomachie und ein Epos vom Raub der Proserpina. Er hatte einen so großen Ruf in seiner Zeit, daß Arcadius und Honorius ihm auf dem Trojanischen Forum zu Rom eine Bildsäule mit einer Inschrift setzten, welche verkündete, daß Claudianus das Genie des Homers und Virgils in sich vereine!

---

### e) Die barbarischen Uebergangsvölker und das Gemüthsideal.

Die größte Schwierigkeit für die Geschichtschreibung idealer Gegenstände liegt darin, die innern Entwicklungsstufen einer Idee und die äußere chronologische Folge der Erscheinungen zu vereinigen. Wer uns bis hieher aufmerksam nachgegangen ist, wird uns zugestehen, daß wir die Reihe der chronologischen Succession sogar genauer, als in andern Darstellungen bisher geschehen ist, beobachtet haben und den Grund davon wird er eben darin finden müssen, daß wir unsere Geschichtschreibung von Principien abhängig gemacht haben. Wir sind nun allerdings in der Geschichte der Chinesischen, Indischen und Arabischen Poesie bis in Zeiträume vorgeschritten, hinter welchen die Griechische und Römische Poesie noch zurückgeblieben sind. Allein wir haben uns darüber gerechtfertigt. Eine synchronistische Behandlung der Poesie ist nämlich bei diesen Völkern nicht anwendbar, weil sie sich unabhängig von einander ihre Poesie erschaffen haben und die Römer erst mit dem dritten Jahrh. v. Chr. von der Griechischen Poesie bestimmt wurden, nachdem sie bis dahin mit ihrer Satura und mit den Atellanen sich begnügt hatten. Nach der Zeitordnung verglichen stellt sich heraus, daß die Griechische Poesie fast eben so alt ist, als die Chinesische und Indische, daß sie aber in der organischen Ausbildung der besondern Dichtarten ihnen sogar noch vorangeht. Das Drama namentlich ist bei den Griechen unter allen Völkern zuerst entwickelt worden, später bei den Indern, noch später bei den Chinesen.

Indem wir nun aber aus der Römischen Poesie heraustreten, stellen sich uns ganz neue Zustände dar, welche bis dahin





nur in den Kleinasiatischen etwa eine schwache Analogie finden. Wir bemerken, daß der Schmelzungsproceß des Römischen Staates in barbarische Völker hinübergreift, die zwar schon lange genug für sich gelebt haben, um eine eigenthümliche Physiognomie hervorzukehren und auch weiterhin sich zu erhalten, die jedoch noch nicht Reife genug besitzen, sich der Römischen Civilisation zu erwehren. Dies sind die Keltischen, Germanischen und Slavischen Stämme, an welche letztere sich nordostwärts auch noch die Finnischen reihen. Die Eigenthümlichkeit dieser Völker liegt in einer gewissen Innerlichkeit, welche in der Poesie als ein subjectiver Idealismus erscheint, den wir im deutschen sehr gut mit dem Ausdruck Gemüth bezeichnen können. In ihm löst sich der Geist des Ethnicismus auf. Der Ethnicismus geht von der Naturanschauung aus. Bei den Griechen erreicht dieselbe die höchste ästhetische Vollendung. Die Natur vergeistigt sich bei ihnen zur plastischen Klarheit. Bei den Römern wird die Natur schon zum Mittel herabgesetzt. Die Moralität ist schon zur Abstraction von der Natur geneigt. Die Griechen befreiten sich von der Naturnothwendigkeit durch die Ausbildung derselben zur Schönheit. Die Römer unterwarfen die Natur der Zweckmäßigkeit. Sie behandelten sie als ein Werkzeug des in sich unbeschränkten Willens, sowohl in den Strapazen des Kriegs, als in den Ausschweifungen der Wollust; sie übertrafen die Griechische Poesie in der Beschreibung des Landbaues; sie ließen jedoch sich nicht zur Bewunderung fortreißen. Ein Lucrez feierte die Nothwendigkeit der Natur und des Todes in ihr, des Todes, den die Griechen betrauert hatten, weil er das blühende, das liebe Leben dahinrafft. Ein Fabricius erstaunte nicht über den Elephanten, der auf Pyrrhus Befehl plötzlich aus einem Vorhang heraus den Rüssel über ihn fortstreckte. Ein Mucius Scävola hielt die Hand in die Flamme und sengte sie sich ruhig ab, nur um eine Demonstration zu machen, welche in dieser Art einem Griechen nie eingefallen wäre. Aber die praktische Individualität des Römers war in ihrer moralischen Energie klar. Sie zehrte das trübe Element des Hetruskischen Geistes in sich auf, der in Italien die nächste Bevorwortung der Nordischen Nationen ausmacht und insbesondere den Keltischen ähnlich er-

ſcheint. Der ſubjective Idealismus der barbariſchen Nationen, welche den Uebergang in die moderne Welt machen, iſt trübe, weil er zwar unmittelbar ſchon ein höheres Bedürfniß verräth, als die antiken Völker es hatten, weil er aber zugleich aus ſich heraus die Befreiung nicht erreichen kann, und im Streben nach ihr von der Römiſchen Cultur und vom Chriſtenthum unterbrochen wird. — Beide waren ihm nothwendig, ihm aus dem gährenden, träumeriſchen, ins Phantaſtiſche verſinkenden Zuſtande herauszuhelfen, der, ſich ſelbſt überlaſſen, die Energie des Gemüths gewöhnlich verwildern und die Stämme gegenſeitig in Rachekriegen ſich vertilgen ließ. In dem noch ſumpf- und waldreichen Norden war eine Geſtaltung, wie im ſonnigen Arabien, unmöglich. Die ſubjective Kraft erzeugte auch frevle, dem Taabata Scharran und dem Schafera von Esd ähnliche Recken, aber von einer grauenhaften Wüſtheit, die mit einem bittern und blutigen Humor ſpielt, wie des ſterbenden Regnar Lodbroki's Rachegeſang im Schlangenthurm, der ſeine Feinde damit verhöhnt, daß er den Tod lachend begrüßt. Obwohl nun aber dieſe Nationen inſtinctartig von der Römiſchen Cultur und vom Chriſtenthum angezogen wurden, ſo wurde doch zunächſt die Verwirrung ihrer Zuſtände dadurch noch geſteigert. Jahrhunderte vergingen, während welcher ihre ſchon gewonnene Eigenthümlichkeit noch reagirte und innerhalb chriſtianiſirter Formen ihre Schößlinge trieb. Und dieſe Verworrenheit wurde noch einmal zu einem letzten Höhepunct durch die Wanderungen potenzirt, welche von Chriſti Geburt an bis zu den Kreuzzügen hin über tauſend Jahre lang ein buntes Völkergemiſch erzeugten, das einer Entwicklung der Kunſt nicht günſtig ſein konnte.

Betrachtet man dieſe Völker daher als die Grundlagen der modernen Geſchichte, ſo kann man ſie mit Recht als den Ausgangspunct derſelben hinſtellen. Sieht man aber auf ihr Verhältniß zum Chriſtenthum, ſo wird man die eigenthümliche Bildung, welche ſie unabhängig von ihm ſich erwarben, als eine dem Ethnicismus angehörige, dieſem integriren müſſen. Dem Princip nach reihen ſie ſich unmittelbar noch den Römern an; mittelbar, wiederum durch die Römer, fallen ſie ſpäter dem Chriſtenthum anheim. Nun beſteht die große Schwierigkeit, uns von





ihrer heidnischen Cultur und Poesie ein richtiges Bild zu machen, denn die Quellen, aus welchen wir schöpfen, gehören schon theils den Römern, theils der christlichen Kirche an. Viele Dichtungen, die in ihrer Abkunft unleugbar heidnisch sind, besitzen wir nur in Formen, auf welche offenbar schon Römische und Christliche Cultur eingewirkt haben. Es bleibt dann nichts Anderes übrig, als ihrer zweimal zu erwähnen, einmal in ihren heidnischen Incunabeln, das anderemal in ihrer christlich tingirten Bearbeitung. Wir haben daher oben bei der allgemeinen Eintheilung an das Verhältniß erinnert, welches sich bei den Persern zwischen den mythischen durch Jahrhunderte vererbten Traditionen der Feueranbeter und zwischen der letzten poetischen Formation derselben im Epos des Firdusi herausstellte, denn hier sehen wir auch, einen auf dem Boden des Ethnicismus erwachsenen Stoff von einem Muhammedaner poetisch abschließen, ähnlich wie die Niflungarsage in unserm dermaligen Nibelungengedicht ihre Endgestalt erreicht hat. Eine nothwendige Begrenzung für uns wird aber in der Unzweideutigkeit des ethnischen Elementes liegen, wenn auch formell das Christenthum schon bei einem Volke eingeführt ist und die Namen Christus und Maria vorkommen. So ist z. B. das Finnische Epos Kalewala in seinem Innern vollkommen heidnisch, wenn auch äußerlich Spuren des Christenthums darin sichtbar werden.

Die große Uebersicht, welche die Forschungen unseres Jahrhunderts uns über die Sagen der Völker möglich gemacht haben, ist die Veranlassung geworden, aus verwandten Zügen auf eine gemeinschaftliche Heimath und auf ein ursprüngliches Epos derselben zu schließen. Der Indische Karna z. B., der Persische Sijawusch, der Griechische Achilleus, der Germanische Sigfrid sollen auch factisch auf einem identischen Mythus beruhen, der bei den verschiedenen Stämmen, wie sie von dem Urſitze in andere Gegenden entwanderten, nur immer anders modificirt sei. So hat A. Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854, 193 ff. die Parallele zwischen Sigfrid und Karna durchzuführen gesucht. Leo in seiner Deutschen Reichs- und Rechtsgeschichte, Halle, 1854. I, hat auch die Schwansage als eine ursprünglich Indische behandelt, u. s. w.

Nun läßt es ſich wohl denken, daß die Gleichartigkeit des Genius einer Race auch eine Gleichartigkeit des Handelns, alſo auch eine gewiſſe Gleichartigkeit des Geſchehens hervorrufen muß, allein uns ſcheint es ein Paralogismus zu ſein, für ähnliche Hergänge in den Sagen immer den Grund in einer materiell identiſchen Quelle zu ſuchen, als ob die Ariſchen Stämme, indem ſie nach allen Weltgegenden fortwanderten, ſchon eine heroiſche Periode verlebt und aus ihr eine gemeinſame Urgeſchichte mitgenommen hätten, die ſich dann mit Vergeſſenheit der Entſtehung in dem Parſiſchen, Scandinaviſchen, Griechiſchen Mythus individualiſirt hätte. Daß ein jugendlicher Held heimtückiſch gemordet wird, iſt leider in der That etwas ſo allgemein Menſchliches, daß man deshalb nicht des Fadens einer äußern Tradition bedarf, zumal es auch das Poetiſchere iſt, als wenn ein bejahrter Held auf ſeinem Bette ſtirbt.

Der hiſtoriſchen Folge nach machen die Kelten den Anfang. Nächſt ihnen treten die Germanen auf den Schauplatz. Neben ihnen und nach ihnen, indem ſie auf von den auswandernden Germanen verlaſſene Wohnſitze einrücken, erſcheinen die Slaviſch-Finniſchen Völker, die vielleicht ſchon mit den Skythen der Griechen der nämliche Stamm ſind. Der innern Beziehung nach ſtehen aber die Germanen ſowohl über den Kelten als über den Slaven.

---

## 1) Die Keltiſchen Stämme.

Der Hauptſitz der Kelten war Gallien zwiſchen der Seine, den Alpen, dem Mittelmeer, der Garonne und dem Ocean, von wo ſie ſich nach und nach über Britannien, über einen beträchtlichen Theil von Italien, ferner über die Süddonauländer, ja über Illyrien und Thrakien bis nach Kleinaſien hin ausbreiteten. Die Sprache der Galater war nur eine Abart der Galliſchen. An Galliens Südküſte waren die Kelten mit Griechiſchen Koloniſten vermiſcht; ſüdlich von der Garonne im alten Aquitanien und im Tarraconenſiſchen Spanien mit Iberiern, mit welchen ſie den





Stamm der Cantabrer bildeten, endlich zwiſchen Seine, Canal, Nordſee und Rhein im alten Belgien mit niederdeutſchen Stämmen, aus welcher Verſchmelzung der auch über das ſüdliche Britannien ſich ausbreitende Stamm der Kymren hervorging (Elliſſen: Polyglotte I, 11.). Die Kymren drängten die Briten weiter, Nachkommen der zuerſt in Albion, d. h. Bergufer, eingewanderten Gallier. Die Briten verzogen theils nach Schottland, wo ſie ſich Gaëldon: Berggaelen, nannten, theils nach Irland, wo ſie als Scuite d. h. Flüchtlinge auftraten. Aus jenem Keltiſchen Wort machten die Römer Caledonier, aus dieſem Scoten, das heutige Schotten. Die Römer eroberten Britannien unter Caeſar. Irland entdeckten ſie erſt 82 n. Chr. Als ſie 446 aus Britannien abzogen, nahm ein Theil der Iriſchen Scoten das Gebiet der Caledonier in Nordbritannien ein, die im Kampf mit den Römern faſt aufgerieben waren. Etwa 300 Jahr ſpäter vereinigte ihr König Kenneth damit das Land der Picten: das jetzige mittelöſtliche Schottland. Dies war der Anfang des Königreichs Schottland und man unterſchied ſeitdem die in Erin d. h. Abend (Irland) zurückgebliebenen Scoten durch die Benennung Iren.

Die Kymren riefen gegen die Nordbriten die Sachſen zu Hülfe, die 449 unter Hengiſt und Horſa in Taneth landeten, die Nordbriten zurückwarfen, dann aber auch die Kymren ſelbſt unterjochten, bis auf die, welche ſich in die weſtlichſten Gebirge bis nach Cumberland zurückzogen. Sie behielten für ſich den alten Namen bei, wurden aber von den Sachſen Walen d. h. Fremde genannt.

Die Kymren in Belgien, d. h. Flachland, hatten auf Galliens Weſtſpitze Armorica d. h. Küſtenland, Kolonien angelegt, welche die Britiſchen Kymren zu Hülfe riefen, die gerade wie die Sachſen in Britannien ſich das Land unterwarfen und mit den alten Einwohnern verſchmolzen. Dies ſind die Einwohner der Bretagne, die ſich ſelbſt noch Kymren nennen, von den Franzoſen Breizads, Basbretons genannt werden.

Dieſe ethnographiſch-geographiſchen Verhältniſſe muß man vorweg feſt ins Auge faßen, um ſich nicht zu verwirren.

Von der Poeſie der Galliſchen Kelten wiſſen wir ſo gut als nichts. Cäſar, de bello Gallico, VI, 13 u. 14, ſchildert die Galliſchen Druiden als eine monarchiſch-centraliſirte Prieſterariſtokratie, in deren Bildungsſchulen auch viele Verſe auswendig gelernt wären. Er bemerkt ausdrücklich, daß ſie für den gemeinbürgerlichen Verkehr ſich der Griechiſchen Schrift bedient hätten, die Gedichte aber ſeien lediglich dem Gedächtniß anvertraut worden.

Bei den Bretoniſchen Gaelen ſind von den Druiden die Barden unterſchieden. Die Barden ſind die Sänger und konnten entweder nur Sänger oder, wenn ſie ſich die erforderliche Bildung erworben hatten, auch Prieſter und als ſolche Mitglieder des Druidenordens ſein. Sie hatten aber als Sänger ihre beſondere Eintheilung, weil ſie einen eigenthümlichen Stand ausmachten. Wir haben bisher wohl Dichterſchulen, wir haben Sängerfamilien, wir haben den Wagenlenker der Indiſchen Fürſten als den Dichter deſſelben, wir haben Prieſterariſtokratien als Pfleger der Dichtkunſt kennen gelernt, aber eine ſo abgeſchloſſene Zünftigkeit der Poeſie, wie ſie uns hier begegnet, iſt eine neue Erſcheinung, die gerade von Seiten ihrer Form ein Intereſſe in Anſpruch nimmt, denn von Seiten des Inhalts iſt die Bedeutung nicht ſo groß, als man ſie eine Zeitlang ausgab. Dieſe Zünftigkeit mußte ſich vorzüglich in Wales entwickeln, weil die Keltiſche Nationalität ſich in ſeinen Bergen am längſten in ſpröder Iſolirung feſthielt. Wales iſt das Engliſche Tyrol.

## Der Waliſiſche Bardenorden.

Der Barde der Walen war nicht blos Dichter, ſondern zugleich Lehrer. Weil die einzige Darſtellung der Wiſſenſchaft in der Dichtkunſt beſtand, mußte er auch dieſe üben. Der Orden nannte ſich vom Waſchbecken der Göttin Ceridwen. Der Meiſter vom Stuhl hieß Bardd Cadair oder Cadeiriawg. Die Mitglieder waren Druiden, Barden oder beides zugleich. — Die Druiden hatten 4 Grade, je nachdem einer Dichtkunſt und Muſik 3, 6, 9 oder 12 Jahr erlernt hatte. Die Barden hatten eine verſchiedene Eintheilung nach der Art ihrer Beſchäftigung, ihrer





Ausbildung und ihres Standesunterschiedes. Der Prududd war der Barde fürstlicher oder höherer Stände; der Telwyr der Sänger der Mittelstände; der Clerwr ein fahrender Barde, Bauerndichter, Spott- und Bänkelsänger. Dem Inhalt nach war der Kern dieses Ordens die alte Druidische Ueberlieferung, namentlich das Dogma von der Seelenwanderung. Weil das Druidenthum mit der Nationalität verflochten war, schützten es die Fürsten auch dann noch, als sie das Christenthum bereits angenommen hatten. Der Hausbarde war ordentlicher Tischgenosse des Königs und saß, wie bei allen Versammlungen, dem Haushofmeister zur Rechten. Selbst der König Hywel Dda im zehnten Jahrh., der sich dem Christenthum sehr anschmiegte, ließ den Orden und den Hofbarden bestehen. An den drei Hauptfesten des Jahres mußte der Haushofmeister ihm die Harfe: Telyn, in die Hände geben. Er bekam vom Könige ein freies Grundstück, ein Pferd und eine wollene Kleidung, von der Königin eine leinene. Bei der Anstellung gab ihm der König die Harfe, die Königin einen goldenen Ring. Er mußte mit in den Krieg ziehen und ein Schlachtlied singen, wofür das beste Stück des Raubes sein Theil ward.

Nach der Wissenschaft unterschieden sich die Barden 1) in Priveirdd, Barden der Gründung und Erfindung, die sich wieder in drei Arten sonderten: a) eigentliche Priveirdd, die nach den Rechten der Gewohnheit und der Volksstimme ihr amtliches Ansehen in der Volksversammlung geltend machten; b) Ovydd (Ovate, Vates?), der seinem Geiste, seiner Uebung und den Umständen folgte, zugleich aber die Pflicht hatte, sich den Meisterwerken anzuschmiegen und von ihren Lehren nicht abzuweichen; c) Derwyz, ein Druide, der sich der Untersuchung der Natur und Nothwendigkeit der Dinge widmete und dessen Amt das Lehrfach war. 2) Posveirdd, Fortpflanzer und Forthildner der Kunst ohne Erfindung und Aufstellung neuer Lehren. 3) Arwyddveirdd, Herolde oder Fähnriche für Krieg und Schlacht. Diese drei Arten der Barden gehören zu den höhern Ständen und waren prydyddion: unverletzlich.

Der innern Rangordnung nach war der Barde 1) ein Awenyddion, ein Lehrling; oder 2) ein Bardd Ta-

Peithiawg, ein graduirter Barde, der auch in einzelnen Landſchaften den Vorſitz führte; 3) Bardd ynys Prydain oder Cadeiriawg, der oberſte Stuhlbarde. Er war unverletzlich, heilig bei Freund und Feind, trug nie Waffen und kein Schwert durfte in ſeiner Gegenwart entblößt werden. Die Barden unterſchieden ſich auch im Anzuge. Die Schüler hatten ein dreifarbiges, die Druiden ein weißes, die Ovaten ein grünes, der oberſte Stuhlbarde, ſpäter Chairbard genannt, ein himmelblaues Gewand. Als Schmuck trugen ſie linſenförmige Glaskugeln (Oleini na Droeth) von denſelben Farben.

Die Barden hatten beſtimmte Einkünfte zu erheben. Von jeder Jungfrau, die ſich verehlichte, bekam der Barde 24 Denare Heirathsgeld. Ebenſo viel von ſeinem Cerdawr, d. h. von Jemand, den er im Geſang unterrichtete und gut ausgebildet der Schule entließ. Um die Selbſterniedrigung der Barden zu verhüten, ward in Hywels Geſetzen beſtimmt, daß der Barde, wenn er vom Könige etwas erbittet, nur ein Lied, wenn von einem Adligen, zwei Lieder, wenn aber von Bauern, bis in die Nacht und zum Ueberdruß zu ſingen habe. Der Gradunterſchied der Fertigkeit und der ſtändiſchen Stellung wurde genau beobachtet. Wollte z. B. der Hof Geſang, ſo ſpielte zuerſt der Pencerdd d. h. einer, der 12 Jahr Dichtkunſt und Muſik erlernt hatte, zwei Lieder, eines zu Gottes Lob, das andere für den König, in deſſen Haus er war, oder in ſeiner Abweſenheit für einen andern Fürſten. Dann erſt ſang der Hausbarde das dritte Lied von beliebigem Inhalt. Wenn ein Lehnsmann in Folge der Prüfung durch den Orden Pencerdd wurde, ſo mußte ihm ſein Herr ein freies Grundſtück geben, ferner eine Telyn: Harfe, oder Cruth: Geige, oder Pibeu: Querpfeife, je nachdem der Pencerdd eines dieſer Inſtrumente vorzüglich erlernt hatte, die nach ſeinem Tode an den Herrn zurückfielen. Jeder Leibeigene, der Barde wurde, war damit zugleich frei, ſeine Kinder aber fielen in die Hörigkeit zurück.

Solche und ähnliche Beſtimmungen geben uns das Bild ſtrenger Zunftordnung, wie in der Geſchichte nichts Aehnliches exiſtirt. Die Barden traten, als die Walen das Chriſtenthum äußerlich angenommen hatten, an die Stelle der Druiden, ſofern





dieſelben als Prieſter des heidniſchen Cultus fungirt hatten. Das Centrum der Druidiſchen Macht auf der Inſel Mona (Angleſea) war ſchon im erſten Jahrh. n. Chr. von Suetonius Paulinus mit Grauſamkeit zerſtört worden, weil die Römer im Druidenorden mit Recht ihren gefährlichſten Gegner erkannten. Jede Fremdherrſchaft, welche die Unabhängigkeit der Keltiſchen Stämme überhaupt bedrohete, bedrohete auch die Exiſtenz des Bardenordens, welcher daher die Seele der Oppoſition gegen die Römer, gegen die Sachſen, gegen die Römiſchen Mönche und gegen die Anglobriten wurde. Da jedoch die Selbſtſtändigkeit der Nationalität tief mit der Religion des Volks verflochten war, ſo mußten die Barden dieſelbe unter myſteriöſen Formen auch dann noch erhalten, als das Chriſtenthum ſchon zur herrſchenden Kirche geworden war. Dieſe aber begriff die Popularität des Ordens vollkommen und ſuchte ſeine Unterſtützung dadurch zu gewinnen, daß ſie auf ihn einging, die Druidenſitze in Klöſter verwandelte und den Bardenverſammlungen: Eiſteddvodd, ihren Schutz verlieh. Aus ſolchen Accommodationen erzeugte ſich nun die unſägliche Verworrenheit in den uns überkommenen Liedern und Sagen der Waliſiſchen Barden; eine Verworrenheit und Räthſelſüchtigkeit, welche auf die ganze höfiſche Epik der Anglobriten und Nordfranzoſen überging und durch die letztere auch bei den Deutſchen einheimiſch wurde. Man könnte ſagen: die Myſtification wurde als Myſterium und ebenſo das Myſterium als Myſtification behandelt. Das ſinnloſe Zauberweſen, die wunderlichen Treueproben, die ſeltſamen Räthſelfragen, die fictive Geographie, die gemachten Genealogien, die künſtlichen Schickſalswendungen in den ſogenannten romantiſchen Epen des ſpätern Mittelalters, haben ihren Urſprung in der Waliſiſchen Bardenpoeſie, welche von dieſer Seite einen unbeſchreiblichen Einfluß geübt hat, der in ſeinen Folgen ſogar noch jetzt fortdauert. Sie iſt der Grund jener bodenloſen Phantaſtik, die man in den romantiſchen Epen früher immer aus dem Orient ableitete, bis Walter Scott in einigen Abhandlungen, namentlich über die Elfen, und Beneke in der Vorrede zu ſeiner Ausgabe des Wigalois, Berlin 1819, auf die Keltiſche Quelle aufmerkſam machten. (Das Hauptwerk zur

Kenntniß des Waliſiſchen Bardenordens iſt: das geiſtige Alterthum von Wales, welches O. Jones, E. Williams und W. Owen durchaus Waliſch ohne Ueberſetzung nach zwei Handſchriften zu London 1801—1807 in 3 Bänden unter dem Titel: The Myvyrian Archaeology of Wales, herausgegeben haben. Bd. I enthält 127 Gedichte der älteſten Barden, ſodann eine Menge Lieder von Barden des zwölften bis vierzehnten Jahrh. Bd. II umfaßt die zur Volksgeſchichte, Bd. III die zur Volksweisheit von Wales gehörigen Schriften.)

Die älteſten Barden ſind Aneurin, 510—60 n. Chr.; Taliesin 520—70, der zu Caerleon am Usk an Arturs Hofe lebte und unter deſſen Namen noch 79 Lieder vorhanden ſind; Llywarch Hên, 550—640. Dieſer Cumbriſche Fürſt war ein Verwandter Arturs, den er noch lange überlebte. Er gehörte nicht dem Bardenorden an, war aber ein ausgezeichneter Dichter. Einen langen Klaggeſang widmete er dem Fall ſeiner 24 im Kampf gegen die Sachſen gebliebenen Söhne. Er beſang auch den Tod des Fürſten Geraint von Dynnaint, der als Befehlshaber der Britiſchen Flotte 530 bei Langborth fiel (dies Lied im Original und in Deutſcher Ueberſetzung in Elliſſens Polyglotte 1, 44—49.) Gwyddio ap Don 470—520; Gwyddno 460—520; Cuhelyn 500—560; Heinyn 520—60; Myrddin 530—600; Meigant 600—650; Elaeth 640—700; Tyſilio 660—720; Llewoed 900—940. — Im zwölften Jahrh. thaten ſich hervor: Meilyr, Gwalchmai, Cynddelw, Owain Cyveiliawg; im dreizehnten Llywarch ap Llywelyn, Einiawn ap Gwalchmai, Daſydd Benoras, Einiawn ap Gwgawn, Llygad Gwr und Gruffyd ap Yr ynad Coch. Dieſer beſang den Tod des Fürſten Llywelins, der 1282 bei Buellt in tapferer Gegenwehr gegen die Engländer fiel und ſelbſt als Barde geglänzt hatte, in einem ſtürmiſch verzweifelnden Päan (im Original und deutſcher Ueberſetzung bei Elliſſen a. a. O. 49): Im vierzehnten Jahrh. zeichnete ſich noch aus Gwilym Ddu und Hywel ab Einiawn.

Der König Hywel Dda hatte 940 dem Orden eine neue Verfaſſung gegeben, die von ſeinem Nachkommen Rhys ap Tewdwr, der 1077 den Thron von Südwales beſtieg, wiederum regulirt ward. Dieſer Fürſt feierte ein allgemeines Eiſteddvodd unter dem





Schutz der Kirche zu Caerleon in Glamorgan. Ein anderes feierte um 1130 Gruffyd ap Kynan zu Caerwys. Eduard I. bekriegte die Walen zehn Jahr hindurch und unterwarf das Land nach der Schlacht bei Buellt 1282. Das Bardenthum hörte nun auf, seine frühere nationalpolitische Bedeutung zu haben. Doch schürten die Barden bei der Schilderhebung des Owen Glendower und bei den Kämpfen der rothen und weißen Rose noch wieder mit voller Energie das patriotische Feuer, bis Elisabeth, aus dem Walisischen Hause Tudor, das alte Institut gänzlich aufhob und jeder Erneuung desselben durch die schärfsten Maßregeln vorbeugte. Das noch bestehende Bardencollegium zu Glamorgan hat mit dem alten Orden nicht mehr den geringsten Zusammenhang.

## Die Triaden.

Eine solche Zünftigkeit und Tradition der Poesie und Musik war natürlich ohne feste Formen unmöglich. Die Walisischen Barden hatten 24 Versmaaße, den vollkommenen Reim und den Stabreim. Vom Refrain wußten sie einen sehr nachdrücklichen Gebrauch zu machen. Aber das ganz Eigenthümliche ihrer Ausdrucksweise bestand darin, daß sie Alles, Personen, Begebenheiten, Begriffe, in Gruppen von Dreien: Trioedd, zusammenstellten, Stanzen von je drei Versen, deren jeder sieben Sylben enthält und die man auch Englyn Milcor, des Kriegers Dreiblatt, nannte. (Proben einer religiösen, einer geschichtlichen und einer juristischen Triade bei Mone: Geschichte des Nordischen Heidenthums II, 1825, 430.). Diese Regel, die einen mnemonischen Nutzen haben konnte, wurde der Grund vieler ganz willkürlicher, leerer Syntheſen und Begriffsverstümmelungen, da man bald, der Vollzähligkeit halber, etwas Ueberflüssiges hinzusetzte, bald, der Ueberzahl wegen, etwas Nothwendiges ausschloß (Gervinus in seiner Kritik von Roberts ancient laws of Cambria in den gesammelten kleinen historischen Schriften, Leipzig 1839, 494, worin auch sehr viel interessante Bemerkungen über die den Bardenstand betreffende Gesetzgebung 511—16.). Die Triaden sind als ein formeller Grund der Weitschichtigkeit, Verworrenheit und oft gehaltlosen Dunkelheit der Keltischen Poesie anzusehen.

## Merlin und Taliesin.

Die berühmtesten Walliſiſchen Barden waren Merlin und Taliesin. Merlin wird gewöhnlich der Stifter des Bardenordens genannt, was aber nur den Sinn einer Erneuung deſſelben durch Reformation haben kann. Er wurde in der Sage Prophet, Myſtagoge und ſpäter der Zauberer des Arturiſchen Sagenkreiſes, der von einem Incubus mit einer Nonne im Kloſter Dumetia gezeugt ſein ſollte. Er hieß eigentlich Merddin: Abendſtern, weshalb ihm auch eine Zwillingsſchweſter Gwendydd: Morgenſtern, zuertheilt wurde. Er war der Barde des Königs Emryſ Wledig, der 481—500 die Sachſen bekämpfte. In ſeiner Dichtung concentrirte ſich die nationale Begeiſterung und mahnte zum Kampf durch die Weiſſage, daß der rothe Drache der Briten den weißen der Sachſen beſiegen werde. So entſtand die vielfach variirte Prophetia Merlini, welche das ganze Mittelalter mit kanoniſchem Anſehen beherrſchte. Merddin war noch Heide und kämpfte auch gegen die Verfolgungen des zum Chriſtenthum übergetretenen Fürſten Rhydderch Hael. (Thomas Stephans: the Literature of the Kymry. London 1849. — San Marte: die Sagen von Merlin, Halle 1853. Im Original und mit deutſcher Ueberſetzung ſind darin mitgetheilt Merddins berühmteſte Gedichte: Avallenau d. h. der Apfelgarten, und Hoianau, d. h. die Horchenden, nämlich die Ferkel des Merddin. Der Prophet iſt vor den Verfolgungen der Chriſten in die einſamſten Wälder geflohen und redet als Schweinehirt ſeine Heerde an, indem er ſein Volk unter dem Bilde des Pharchellan: des kleinen Schweins, perſonificirt.) Ihm folgte in ähnlicher patriotiſcher Thätigkeit Merddin Wyllt, auch Merlin II., auch der Caledoniſche Merlin, auch Sylveſter genannt. Merlin wurde das Bild und der Ausdruck für die Verfolgungen, welche das Wälſche Volk von der weltlichen und kirchlichen Macht Englands unausgeſetzt zu erdulden hatte. In den Bardenliedern finden wir beſonders die Mönche als die erbitterſten Feinde der Barden geſchildert und mit den härteſten Schmähungen überhäuft, ſtereotyp mit dem Ausdruck der ſchwarzen Hunde. Umgekehrt galt den Mönchen der Barde wiederum als der ausgemachteſte Ketzer und Zauberer.





Ist Merlin der Repräsentant des politischen Nationalgefühls, so Taliesin d. h. Glanzstirn, der Repräsentant der künstlichen Mythologie, durch deren Mystik es möglich wurde, das Wesen des Druidischen Glaubens auch noch innerhalb der christlichen Kirche fortzusetzen. Es sind von ihm, wie schon oben angegeben wurde, noch 79 Lieder übrig, die sich auf den Gott Hu und dessen Ochsenstall, auf die Göttin Ceridwen und deren Zauberkessel beziehen. Der Mythus von diesem Zauberkessel hat vielleicht in Verbindung mit der religiösen Bedeutung der Glassteine bei den Walen den Grund zur Gralsage gelegt, indem man daran anknüpfte, daß Joseph von Arimathia nach England gekommen sein und auf der Insel Avallon, einem uralten Druidensitz, ein Kloster gestiftet haben sollte, welches in der That für das älteste in England gilt. (Mone a. a. O. 457.). Taliesin wurde natürlich eine ebenso mythische Figur, als Merlin.

## Die Barzas-Breiz der Bretagne.

Taliesin soll mit vielen seiner Genossen nach Armorica übergesiedelt sein, weil dort das Bardenthum sank. Es traten nämlich in der Bretagne viele freie, unzünftige Dichter auf: Kloer, ein aus Clericus verstümmeltes Wort. Taliesin bemühete sich, den regelrechten Schulgesang der exclusiven Bardenpoesie wiederherzustellen, allein der Volksgesang trug den Sieg davon. (Villemarqué: Barzas-Breiz. Chants populaires de la Bretagne ed. IV. Paris 1846. — Derselbe: Poëmes des bardes Bretons du VI Siècle. Paris 1850.)

## Die Mabinogion.

Mabinogi in der Einzahl heißt: Kinderergötzung, Jugendunterhaltung. Die Walisischen Barden hatten viele solcher didaktischen Erzählungen. Findet sich in dem Zauberkessel der Göttin Ceridwen, aus welchem ein Tropfen den Geist der Poesie, der Weisheit und der Erkenntniß des Zukünftigen verlieh, eine Anlage zum Gral, indem man dem Kessel die Abendmahlsschüssel

Christi substituirte, so findet sich in einem zu Anfang des 12ten Jahrh. niedergeschriebenen Mabinogi die Anlage zum Parcival. Es heißt Peredur ab Efrawc. Ein Ritter Peredur sieht auf einer Burg eine große Lanze hereintragen, von welcher Blutstropfen fließen. Beim Anblick derselben brechen alle Anwesende in Thränen und Klagen aus. Hierauf bringen zwei Jungfrauen eine Schüssel, auf welcher ein blutiges Menschenhaupt liegt. Peredur versäumt aber zu fragen, worüber er lebhaft getadelt wird. Das Haupt ist nämlich das eines Vetters, den die Hexen von Glouceſter getödtet haben und den zu rächen Peredur berufen war. Peredur hat noch manche Abentheuer an Arturs Hofe, wo auch Gwalchmai erwähnt wird, der hier die Stelle einnimmt, welche Gawan im Parcival inne hat. Besondere Fata erlebt Peredur auch auf dem Schloß der Wunder, vollführt aber endlich die von ihm erwartete Rache an den Hexen. (The Mabinogion from the Llyfr Coch of Hergest, and other welsh manuscripts with an english translation and notes by Charlotte Guest. London 1838—49, 3 Tom. Der zweite Theil enthält: Peredur, the son of Efrawc. — San Marte: die Arthussage und die Mährchen des rothen Buchs von Hergest. Quedlinburg 1847.)

### Hên Chwedlau.

Außer solchen Erzählungen, wie von Peredur, vom Löwenritter Iwain und andern Mabinogion, hatten die Waliser auch noch andere historische Sagen: Hên Chwedlau d. h. alte Geschichten. Diese fußten vornämlich auf zwei Puncte, auf die Bevölkerung Britanniens in der Urzeit durch Brutus, einen fabelhaften Sohn des Priamus, der von dem zerstörten Troja nach Britannien gekommen sein sollte, und auf den Kampf des Königs Artus von Wales, der in Cardigan residirte, gegen die Sachsen. In jener Beziehung waltete gänzlich die phantastische Richtung der Keltischen Phantasie, welche Englands Urgeschichte mit der Zerstörung Troja's in Zusammenhang brachte und die Geschichte des Aeneas in Latium auf dem Boden von Albion wiederholte. In dieser Beziehung waren unstreitig wirklich geschichtliche Elemente vorhanden,





die unter andern Verhältniſſen vielleicht epiſch hätten auswachſen können. Allein die innere Spannung, in welcher die Walen Jahrhunderte hindurch lebten, war wohl der Lyrik und Didaktik, nicht aber der Epik günſtig, die eine freiere Ueberſchauung und eine einfachere Compoſition verlangt. Es ſcheint daher, als wenn die epiſche Geſtaltung der Bretoniſchen Sage in der Bretagne erfolgt und von ihr der Waliſiſchen Poeſie erſt dann wieder eingeimpft ſei, als die Zuſtände der Walen ſchon friedlichere geworden waren. Ein Oxforder Archidiakonus nämlich, Gualterius Calenius, gelangte auf einer Reiſe durch Armorika zum Beſitz einer alten Bretoniſchen Chronik, welche, der Sage nach, den Biſchof und Barden Tyſilio, den Sohn des Fürſten von Powis Brockmael Ysgythroc in Wales zum Verfaſſer haben ſollte. Es iſt die, welche im zweiten Theil der Myvyrian Archaiology No. III unter dem Titel: Brut y Breninodd ynis Prydain enthalten iſt. Dieſe Chronik brachte er mit nach England und theilte ſie einem Waliſiſchen Benedictiner mit, Geoffroy Arthur, zuerſt Archidiakonus von Monmouth, dann um 1150 Biſchof von Aſaph in Wales. Auf die Bitte Roberts von Caen, des Grafen von Crenly, Gloceſter und Thorigny, überſetzte er ſie ins Lateiniſche unter dem Titel: Historia regum Britanniae (Erſter Druck durch Badius Ascenſius, Paris 1508. Seitdem oft wiederholt.). Sie reicht vom Trojaniſchen Brutus, der nach England gekommen ſein ſoll, bis 689 n. Chr., wo Cadwallader regierte. Sie enthält die Keime der Geſchichten von Uthyr Pendragon, von ſeinem Sohne Artus, von den herrlichen Pfingſtfeſten von Glamorgan, vom Zauberer Merlin, vom Verräther Mordred, im Kampf, mit welchem Artus getödtet wurde, aber auch die Stoffe vieler Stücke des ältern Engliſchen Drama's, wie Locrine, Ferrex und Porrex, Lear u. a. (Als Ergänzung und Erläuterung zu Gottfrids, des Monemutenſers Werk, kann man anſehen des Gildas, der 570 ſt., Schrift: de calamitate, excidio et conquestu Britanniae, und des Nennius: Historia Britonum. San Marte gab beide Hiſtoriker nach der Recenſion von Stevenſon, Berlin, 1844 heraus.). Der Ausdruck Brut wurde bei den Walen, wie es ſcheint, der techniſche Ausdruck für Chronik, vermuthlich weil ſie alle Geſchichten mit der Sage von Brutus anfingen. So finden

wir in der Myvyrian Archaiology, a. a. O. N. IV einen Brut y Tywysogion, Geſchichte der Fürſten, und No. V: Brut y Saeson, Geſchichte der Sachſen, denn die Walen nahmen die Sage der Sachſen ſpäterhin auf und bei Gottfrid iſt die Geſchichte von Hengiſt und Horſa eine der ſchönſten. Gottfrid's Werk bezeichnet nun jene Grenze, von welcher wir oben geſprochen haben, wo das heidniſche Element entſchieden aufhört. Dem Inhalt nach ſind die Sagen ſowohl, die er erzählt, als die Form, in welcher es geſchieht, noch auf heidniſchem Boden erwachſen, allein er ſelbſt verhält ſich doch zu ihnen ſchon mit einem ganz andern Bewußtſein. Aus ſeinem Werk heraus ſpann die höfiſche Epik den Faden der Arturſage. Es hat eine unüberſehliche Nachwirkung gewonnen.

## Die Cywyddau.

Die Ordensverfaſſung hatte den Barden die Zähigkeit ihrer Exiſtenz verliehen und ihre Dichtung zu einer der merkwürdigſten Erſcheinungen gemacht. Erſt religiös-ſittlich, wurde ſie myſteriös-politiſch in der Oppoſition gegen die Sachſen, gegen die Briten, gegen die Mönche, gegen die Anglobriten. Eine vollkommene, in beſtimmte Regeln gefaßte Kunſtpoeſie, erhielt ſie ſich dennoch aus der heiligen Liebe zum Vaterlande heraus eine große Friſche bis zum Fall Llywelins und war in der engen Verbindung mit der Muſik und in der Strenge der Tradition der Doriſchen Lyrik vergleichbar. Auch an die politiſchen Elegien und an die Embaterien der Jonier können wir zurückdenken. Die unnachlaſſende Gewaltſamkeit Eliſabeths vernichtete endlich dieſe künſtleriſche Hierarchie. Die Barden vereinzelten ſich und ſanken immer mehr zur Gewöhnlichkeit, ja zur Bänkelſängerei herab. Sie mußten ſich andere Stoffe wählen. Statt der erhebenden Richtung auf das Gemeinweſen, auf das Volk, das ſie vordem mit Harfenklang zur Schlacht begeiſtert hatten, mußten ſie ſich nun in das Privatleben verlieren, deſſen würdigſter und reinſter Gegenſtand dann immer die Liebe bleibt. In dieſer Untergangsperiode trat aber doch noch ein Genie auf, wie das des Dafydd ap Gwilym aus Cardigan, der 147 ganz vortreffliche Cywyddau: Oden, auf ſeine Ge-





liebte Morvudd hinterlaſſen hat (O. Jones and W. Owen: Dafydd ab Gwilym barddoniaeth, 1789. Elliſſen a. a. O. hat zwei im Original mit deutſcher Ueberſetzung mitgetheilt.)

## Die Iriſch-Schottiſche Bardenpoeſie.

In Eirin waren die Barden ebenfalls zünftige Dichter. Sie wurden von den Barden unterrichtet. Die ganze Lehrzeit dauerte zwölf Jahre und der Schüler ging, wenn er ſehr tüchtig war, zuweilen in den Druidenſtand über. Die Barden wurden je nach ihrer Abkunft ihren Ständen und Geſchlechtern kaſtenartig zuertheilt. Nach ihrer Wiſſenſchaft theilten ſie ſich in Geſchichtskundige, in Geſetzkundige und in Filidhe, die ſowohl für den religiöſen Geſang, als für das Schlachtlied: rosga-catha, angeſtellt waren. Als Herolde im Kriege thaten ſie große Dienſte, hatten im Rath der Fürſten wichtigen Einfluß und wurden immer von den Orſighd: den Harfnern, begleitet. Unter dem Könige Cormac O'Conn in der Mitte des dritten Jahrh. n. Chr. ſollen ſie ihre größte Blüthe gehabt haben. Unter dieſem Könige lebte auch der rieſige Held Finn oder Fionnghal, der ſeinen Sitz zu Almhiun, dem jetzigen Allen in der Grafſchaft Kildare, hatte. Er vertheidigte die Anſiedlung der Iren in Schottland gegen die Römer und fiel im Gefecht bei Rathbrea am Ufer des Bayne. Die Volksſage nannte zu ſeinem Andenken einen Hügel bei Dulek Gill-Finn und ſchrieb ihm auch, wie die Perſer dem Ruſthm, koloſſale Bauwerke zu. Seine Familie war ein Bardengeſchlecht und ſein Sohn Feargus Fibheoil ſein Hofdichter. Berühmter als Barde wurde ſein zweiter Sohn Oiſin unter dem Namen Oſſian.

Als die Iren chriſtianiſirt wurden, ſoll der heilige Patricius das Bardenweſen reformirt, der Orden aber durch ſeine Anmaaßungen bald darauf den König Hugh dermaßen gereizt haben, daß er 580 ihn verjagt hätte, wenn nicht der Iriſche Schottenbekehrer Columba ihn durch eine neue Reform gerettet hätte. Dennoch blieb der abermalige Verfall nicht aus, wenn auch noch unter Heinrich VIII. der Einfluß der Hausbarden der Häuptlinge und Edelleute auf die Stimmung des Volks ſo groß war, daß er

gegen sie das Verbot erließ, sie nicht bei Strafe der Vermögenseinziehung und Gefangenschaft zu Botschaften in den Englischen Bezirken zu gebrauchen. Elisabeth, Cromwell und Wilhelm III. befolgten dieselben Grundsätze. Die Barden sanken nun in ihrer socialen Stellung herunter und wurden in Cleasamhnaigh: Possenreißer; in Jesters: Mimiker; und in Dreisbheartaigh: Erzähler, unterschieden. Mit der Aufhebung der kleinen Staaten und mit der Unterdrückung der Irischen Adelshoheit wurden die Barden herrn- und brodlos und zogen bettelnd mit Spiel und Gesang von Haus zu Haus. Der letzte Irische Barde war Turlough O'Carolan, der 1738 st.

Das Schottische Bardenwesen war mit dem Irischen ziemlich dasselbe. Der Barde war erblicher Diener des Edelmanns. Die Stiftung des Culdeerordens (Culdeach heißt Liebhaber der Einsamkeit) durch Coluimcille d. h. Columba, auf der Insel Jona bei Mull erhielt durch Verschmelzung von Heidnischem mit Christlichem lange Zeit noch eine Druidische Tradition. Als 1748 nach der Schlacht von Culloden das patriarchalische Clanswesen in den Hochlanden aufhörte und die Erbgerichtsbarkeit fiel, hörte der Orden auch in Schottland auf.

## Ossian.

Aus der heidnischen Poesie der Iren und der Schottischen Hochländer entwickelte sich eine epische Ueberlieferung, die auf den Felseneilanden zwischen Irland und Schottland und auf den Haiden und Bergen des Schottischen Hochlandes Jahrhunderte hindurch sich vererbte und sehr begreiflich in einer so langen Zeit mannigfache Veränderungen erlitt. Bei der Abgelegenheit jedoch, in welcher diese Gaelischen Stämme von der allgemeinen Geschichte lebten, erhielt sich die Sage unvermischter und deutlicher, als es sonst möglich gewesen wäre, trat aber aus ihrer Verborgenheit erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in die Oeffentlichkeit der literarischen Existenz hervor. Man war damals bekanntlich auf die Altenglischen Balladen und Romanzen aufmerksam geworden. Der Schulmeister Hieronymus Stona, zu Dunkeld 1756 und der Prediger Pope zu Bouthneß fingen an,





auch die Schottiſchen Volkslieder zu ſammeln. Ein junger Gelehrter, James Macpherſon, geb. 1738, voll von Enthuſiasmus für die wildromantiſche Natur der Hochlande und für die mit der Auflöſung der Clansherrſchaft abſterbenden alterthümlichen Sitten der Schotten, aufgemuntert und unterſtützt von Dav. Hume und Hugh Blair, reiſ'te in den Hochlanden eigens umher, die Reliquien des noch vorhandenen Volksgeſanges zu ſammeln. Leider verſtand er das Gaeliſche nur unvollkommen und legte die Reſultate ſeiner Forſchungen in einer Engliſchen freien Ueberarbeitung vor, in welcher er die alten Namen des Wohlklangs halber oft abänderte, eine fictive Geographie einführte, den Iriſchen Urſprung der Tradition auf Schottland übertrug und den Oiſin oder Oſſian, den Sohn des Iriſchen Fürſten Finn Mac Conchal, von dem wir oben geſprochen haben, als den alleinigen Verfaſſer der Gedichte darſtellte. Im Colorit miſchte er von den Farben der Thomſonſchen Jahreszeiten, in der Reflexion von der düſtern Sentimentalität der Youngſchen Nachtgedanken hinzu und kam durch ſolche Moderniſirung der Stimmung ſeines Zeitalters entgegen, welches ſeine Mittheilungen mit dem größten Intereſſe aufnahm. 1765 erſchien zu London die erſte vollſtändige Ausgabe der kleinen Epen, die er ſeit 1762 unter immer ſteigendem Beifall veröffentlicht hatte. Sie enthielten zwei größere Gedichte: Fingal in 6 Duans oder Geſängen; und Temora in 8 Duans und außerdem viele kleinere Sagen: Lieder von Selma, Kathloda, den Tod Kuthullins, Komala, die Schlacht von Lora, Karrikthura, Berrathon, Darthula, Inisthona, den Krieg mit Karos u. ſ. w. In Fingal iſt die Haupthandlung die Befreiung Ynisfails d. h. des Schickſallandes Eirin, von den Angriffen des mächtigen Königs Suaran von Lochlin; in Temora die Rache Fingals für die Ermordung des jungen Königs von Eirin; die kleineren Epen ſchließen ſich an dieſe Ereigniſſe mehr oder weniger an und vereinzeln ſich auch bis zur Selbſtſtändigkeit von Balladen. Schottland gab er den Namen Alba, weil ſich die Schotten auch Albalaigh nennen.

Es hat ſich ſeitdem ein anhaltender oft mit großer Heftigkeit geführter Streit über die Aechtheit der Oſſianſchen Lieder entſponnen und ſeit der Unterſuchung Talvj's: die Unächtheit der

Lieder Oſſians, Leipzig 1840, iſt es faſt Mode geworden, von Macpherſon als einem Betrüger zu ſprechen. Dies Urtheil iſt aber ein zu hartes. Macpherſon hat ſich die oben angeführten Veränderungen erlaubt und hat überhaupt die locale und geſchichtliche Beſtimmtheit der Sage ins Verſchwommene und Weiche abgedämpft. So hat er z. B. da, wo in dem Urtext der heilige Patrik als Sangeshort angerufen wird, einen nichtsſagenden Albin ſubſtituirt u. dergl. Allein erfunden hat er die Sagen nicht, denn 1807 erſchien zu London in 3 Bänden der Gaeliſche Urtext, der dieſe Meinung widerlegt. Er erlebte dieſe Ausgabe, für welche er einen großen Theil ſeines Vermögens verwendete, nicht mehr, da er ſchon 1796 ſtarb. Auch die Freude, welche ihm Turners Vertheidigung der Aechtheit Oſſians gemacht hätte, entging ihm, denn ſie kam erſt 1803 heraus. Aber er hat auch nicht den Kummer erlebt, welchen ihm die hochmüthig witzelnde Manier verurſacht haben würde, worin die Iriſchen Gelehrten Drummond und O'Reilly in patriotiſcher Erbitterung ihm den Raub und die Verunſtaltung Iriſcher Balladen vorwarfen. (Transactions of the Irisch academy, XVI, part. II, polite literature. Aus dieſen Verhandlungen hat Talvj in ihrer Schrift Auszüge gemacht, welche die eigentliche Stärke ihres Beweiſes bilden.) Macpherſon hat ſeine Erweiterungen, Verſchmelzungen, Veränderungen immer auf der Oberfläche gehalten, im Innern iſt ſeine Bearbeitung, wie Walter Scott urtheilte, weſentlich Gaeliſch gedacht. Es wäre übrigens ein wahres Wunder geweſen, wenn ein junger Mann von einigen zwanzig Jahren all dieſe Sagen in ihrer ſo eigenthümlichen Darſtellung hätte fingiren können. Daß von der alten Mythologie, von dem Druidenthum, von den Feudalverhältniſſen der Kelten, nichts darin vorkommt, iſt wohl hinlänglich dadurch erklärbar, daß dieſe Länder ihre letzte Fixirung natürlich ſchon in einer Zeit empfingen, in welcher jene Beziehungen durch das Chriſtenthum und die Umwandlung der Sitten völlig zurückgetreten waren, indeſſen das allgemein menſchliche Intereſſe des Gemüths an dem Inhalt dieſer Sagen, ſo wie das beſondere patriotiſche an dem Ruhm ihrer Erinnerungen, ſie als Dichtungen von Geſchlecht zu Geſchlecht lebendig erhalten hatte. Wir haben früher zur Erläuterung ſolcher Formation an





Firduſi's Verhältniß zur epiſchen Tradition der Perſer und an die letzte Redaction der Nibelungen in der höfiſchen Kunſtdichtung erinnert. Aehnlich muß man Macpherſon beurtheilen. Die religiöſe Farbloſigkeit ſeiner Heldengeſchichten findet namentlich an der der Nibelungen ein vollkommenes Seitenſtück. Was früher noch Religion war, ſinkt, nachdem eine andere Religion die Herrſchaft gewonnen, zu Spuk und Zauberei herab. Letztere hat Macpherſon aus mißverſtandener Aufklärung weggelaſſen. (Proben aus Iriſchen Finnſagen, die man noch von den Gaeliſchen unterſcheiden muß, in Elliſſens Polyglotte 18—32. Daß Finn auch in die Sage der Hochländer aufgenommen werden konnte, iſt bei der Stammgleichheit der Iren und Schotten und bei dem Umſtande, daß Finn auf Schottiſchem Boden fiel, nicht unerklärlich.)

Was iſt nun aber an dem Oſſianſchen Epos das Eigenthümliche, was nämlich Macpherſon nicht hinzugedichtet hat? Dies iſt unſtreitig die elegiſche Stimmung, welche die ruhmvolle Herrlichkeit eines großen und edlen Heldengeſchlechts im Rücken liegen hat und, einer beſchränkten, gedrückten, leeren Gegenwart gegenüber, in der Erinnerung des Glanzes der Vorzeit mit Wehmuth ſchwelgt. Wenn wir die Aeneis als das Epos der Staatengründung betrachten konnten, ſo ſind dieſe Gaeliſchen Sagen das Epos des Volksunterganges. Die elegiſche Stimmung tritt deshalb auch ganz ſubjectiv in dem Sänger ſelbſt hervor, der die Vergleichung der Zeiten mit einander anſtellt, ein lyriſcher Zug, den wir weder im Indiſchen noch im Griechiſchen noch im Römiſchen Epos finden. Wenn auch Homer die Kraft ſeiner Helden dadurch ſchildert, daß er die Sterblichen, wie ſie jetzt ſind, als ſchwächer beſchreibt, ſo iſt doch ſeine Dichtung von Heiterkeit und vom Vorgefühl einer weitern großen, nicht weniger denkwürdigen Zeit durchdrungen, während Oſſian ſich zwar an den heroiſchen Scenen des geſchwundenen Zeitalters erwärmt, nach vorwärts hin aber in einen geſtaltloſen Nebel blickt. Im hohen Alter blind geworden, klagt er auch, ſich einſam fühlend, um ſeinen im Kampf gefallenen Sohn Oskar. Die Schilderung dieſer gebrochenen Empfindung iſt in den Iriſchen Originalen allerdings nicht bis zu jener ſüßen Melancholie angeſchwellt, in

welcher Macpherſon ſich und ſeine Zeit berauſchte, allein ſie iſt in der Anlage da und breitet ſelbſt über das Local der Sagen, wie keck und körnig ſie auch ſeien, einen ins Düſtere gewendeten Ton. (Eine ſehr vollſtändige Ueberſicht der Oſſianlitteratur in Gräſſe's Lehrbuch der allgemeinen Literärgeſchichte Bd. II, Abth. I. Erſte Hälfte. Dresden und Leipzig 1839, 408—14; die trefflichſte Charakteriſtik aber der Poeſie Oſſians in Fortlage's Geſchichte der Poeſie, 220—27.)

Was die Darſtellung angeht, ſo fehlt ihr die vollrunde Plaſtik der Homeriſchen Klarheit. Sie neigt mehr zur Indiſchen Abſtraction. Der Ausdruck des Gefühls überwiegt die Anſchauung der Erſcheinung, die etwas Transcendentes an ſich hat. Aber in einem Punct treffen Homer und Oſſian zuſammen, in der Liebe zum Meere und in der Kunſt, es in allen möglichen Formen ſeiner unerſchöpflichen Wandlung zu malen, wobei natürlich der Unterſchied waltet, daß wir das Meer unter dem milden Himmel Joniens in lachender Anmuth, unter dem wolkenſchwangern, nebelreichen, ſturmbewegten Himmel des Nordens in rauher Majeſtät erblicken. Statt des Hexameters malt im Gaelilchen der katalektiſche mit großer Freiheit behandelte von Alliterationen und Aſſonanzen durchzogene Trimeter den daktyliſchen Wogenſchlag.

---

## 2) Die Slaviſch-Finniſchen Stämme.

In ungeheuren Maſſen dehnen ſich die Slaviſchen, Lettiſchen und Finniſchen Stämme zwiſchen dem Baltiſchen und dem ſchwarzen Meer, zwiſchen der Elbe und dem Ural aus, untereinander nach Abkunft und Sprache, nach Geſchichte und Sitte höchſt verſchieden und doch in der Poeſie durch eine gemeinſame Phyſiognomie ſich innerlich als ein Ganzes darſtellend, wie ſie auch alle daſſelbe Metrum, den reimloſen vierfüßigen Trochäus haben. Es ſind herrlich ausgeſtattete Nationen, die eine unendliche Liebenswürdigkeit und eine Fülle von Gemüth in ſich bergen. Sittliche Reinheit, faſt möchte man ſagen jungfräuliche Zart-





heit, ist in ihrer Poesie ganz ebenso herrschend, wie in den Ossianschen Gesängen. Die Phantasie ist von allgeschäftiger Bewegtheit, so daß die sinnigen Menschen, namentlich die Mädchen und Frauen, eine stete Geneigtheit zur Improvisation haben und alle Arbeit, alle Zustände, vor Allem das unsägliche Leid, das sie zu erdulden haben, mit dem Hauche der Dichtkunst adeln. Die Lieder dieser Völker sind ohne Vergleich tausendfach poetischer, als viele Jahrgänge gedruckter Kunstpoesie bei civilisirten Nationen, wenn sie in ihr Alexandrinisches Zeitalter treten. Sie sind ein strahlendes Zeugniß der Kraft des heiligen Geistes der wahren Kunst, der auch aus dem Munde des gedrückten, mit Noth und Sorge, mit der Härte des Schicksals kämpfenden Menschen siegreich hervorbricht. Das Eigenthümliche in der Geschichte dieser Völker liegt, wie bei der der Keltischen, darin, daß sie in ihrer Entwicklung durch die Gewalt andrer Völker unterbrochen ist und daß mit der politischen Veränderung, welche sie erfuhren, die religiöse verbunden war, die, als eine von Außen aufgedrungene, ihnen im Innern oft lange fremd blieb und in ihre localen und nationalen Formen nur oberflächlich übertragen ward. An der Norm Griechisch-Römischer und Römisch-Germanischer Cultur gemessen, erscheinen daher diese vielen Nationen als barbarische Uebergangsvölker, wie wir sie im Allgemeinen benannt haben, allein inerhalb ihrer eigenen Individualität betrachtet, setzen sie uns in Erstaunen, welch' ein feines Gefühl, welch' eine thätige Phantasie, welch' ein treffender Witz sich bei ihnen mitten in einem kümmerlichen Leben, oft in einem Leben der Knechtschaft, entbindet. Die Knechtschaft ist bei ihnen theils die des Herrenthums, das sich bei ihnen selbst entwickelte, wie der Adel bei den Polen und Russen, der die Leibeigenschaft seiner Hörigen zur Voraussetzung hat, theils die Fremdherrschaft der Deutschen, die mit der größten Strenge, ja Grausamkeit gegen die mit dem Schwert Unterworfenen verfuhren. Es ist immer dieselbe traurige Geschichte, die sich überall wiederholt, wo Stämme zusammentreffen, welche sich als passive und active zu einander verhalten. Die active Race vernichtet oder knechtet die passive, bis diese auf einem langen Wege der Bildung sich mit der activen ausgleicht und wohl gar im Blute vermischt, falls sie nicht auswandert, wie

ein Theil der Kelten gethan hat und wie die Hochländiſchen bis auf etwa 600,000 zuſammengeſchmolzenen Kelten noch thun, indem ſie maſſenweiſe nach Amerika ziehen. Eine merkwürdige Folge nun der Unterbrechung der Selbſtentwicklung, die ſeit dem Römiſchen Staat und ſeit dem Chriſtenthum zum Geſetz der Geſchichte geworden iſt, dem alle noch ſo holde Naturwüchſigkeit zum Opfer fallen muß, iſt die Innigkeit des Familienlebens und der Liebe zur Natur, namentlich zu den Hausthieren, dem Rennthier, dem Pferde, dem Hunde, der Kuh und der Taube. In ihrem Duldmuthe, mit welchem ſie einmal ſich in die Härte ihres Daſeins finden, beſitzen dieſe Völker eine Weichherzigkeit, eine Tiefe des Gemüths, eine Empfänglichkeit für die kleinen Reize des Lebens, welche factiſch die meiſte Aehnlichkeit mit den Liedern des Schiking hat, die ja auch dem Familienleben und der Klage über den Druck angehören. Das Chineſiſche Princip wiederholt ſich inſofern hier, allein es ſteht zugleich auf einer andern Stufe individueller Freiheit.

Die Poeſie dieſer Völker iſt theils noch Naturpoeſie, theils Kunſtpoeſie. Wir haben es hier erſt mit jener zu thun, weil in ihr noch der Geiſt des Ethnicismus waltet. Dieſe, die jetzt mit Bewußtſein von der volksthümlichen Poeſie ausgeht, und ſie zur gebildeten Kunſtform verklärt, werden wir erſt im dritten Hauptabſchnitt wieder zu erwähnen haben. Jene aber läßt ihrem Weſen nach eine eigentliche Geſchichte nicht zu und wir müſſen uns, wollen wir einiger Maaßen eine richtige Proportion bewahren, uns auf Hervorhebung der wichtigſten Thatſachen beſchränken, zumal die Anzahl der Lieder der neueren Sammlungen eine überaus reiche geworden iſt. Von den milden, ſittigen, Ackerbautreibenden Slaven im nördlichen Deutſchland iſt gar nichts zu ſagen, da ſie von den Deutſchen theils vernichtet, theils auf das Härteſte geknechtet wurden. Die Unterwerfung der Preußen, Kuren, Letten, Eſthen und Liven wurde von dem Deutſchen Orden in ſeinen fanatiſchen Kreuzzügen ſyſtematiſch betrieben, vermochte aber die Nationalität dieſer Stämme nicht ganz zu zerſtören.





## Die Litthauiſchen Dainos.

Bei den Preußiſchen Litthauern hat ſich noch eine eigenthümliche lyriſche Volkspoeſie bis auf den heutigen Tag erhalten, Lieder im trochäiſchem Tetrameter, voller Gefühl und Grazie, welche ſie Dainos nennen. Epiſche Motive ſind denſelben ganz fremd; die Liebe zur Mutter, die Liebe der Schweſter und des Bruders, die ſehr verſchämte Geſchlechtsliebe und die Liebe zum Pferde, welches den Litthauer über die weiten ſteinbeſäeten Haiden, Palven genannt, durch die lichten Birkenwäldchen neben den blaublinkenden Seeen vorbei zum Häuschen trägt, wo das wackre Mägdlein wohnt, deſſen ſanfte Aeuglein es ihm angethan haben — das iſt der immer anders gewendete Hauptinhalt dieſer ſchönen Lieder, die zwar keine heidniſchen Elemente mehr zeigen, in denen aber auch nicht die geringſte Beziehung auf das Chriſtenthum oder auf die laufende Geſchichte vorkommt. (Rheſa: Dainos oder Litthauiſche Volkslieder, zuerſt 1825, 2. Ausgabe 1845. Eine viel vollſtändigere und treuere Sammlung von Originalen nebſt Ueberſetzung und Einleitung gab Neſſelmann, Berlin 1853. Von der Ueberſetzung wurde ein beſonderer Abdruck veranſtaltet. Die erſte Anregung zur Sammlung der Dainos gab Herder durch eine von ſeinem Vater ererbte Sammlung in den Stimmen der Völker.)

## Die Lettiſchen Singes und Raudas.

Denſelben Charakter und denſelben Inhalt haben die Lieder der Letten (J. G. Kohl: die deutſch-ruſſiſchen Oſtſeeprovinzen, Dresden und Leipzig 1841, II, 119—80, wo auch eine Menge Beiſpiele gegeben ſind). Sie ſind ebenfalls ſchwermüthig und lieblich, unterſcheiden ſich aber von den Litthauiſchen durch viele mythologiſche Anklänge an die alte Religion. Obwohl die Letten Chriſten geworden ſind, ſingen ſie doch noch unverholen Loblieder auf die Glücksgöttin Laima, auf den Freudengott Ligho, auf den Donnergott Perkuhns, auf die Wald-, Meer- und Windmutter, auf den Mond, auf die Sonne und die Kinder der

Sonne, vorzüglich aber auf die Laima Mahminja: die Glücksmutter. Ein sehr rührender Zug der Lettischen Poesie sind die vielen Lieder, in denen sich die Klage verlassener Waisenkinder ausspricht. Im Winter fährt die Sonne natürlich zu Schlitten, wie andere Frauen, und zuweilen begegnet es ihr dann auch, daß sie umwirft und in den Schnee fällt, wo es denn den ganzen Tag finster bleibt. Zögert die Sonne hinter den Bergen, so fragt der Dichter wohl um die Ursache und die Sonne antwortet ihm: „Ah, hinter dem Berge sitzt ein armes, trauerndes Waisenmädchen. Ihr seht sie nicht, aber ich muß ihre Thränen trocknen." Es wäre nicht zu viel gesagt, wenn man die Lettische Lyrik die Poesie der Thränen nennen wollte, denn in vielen Liedern bricht aus den Augenbrunnen der heiße Strom der Thränen hervor, namentlich bei den Abschiedsliedern, die an Innigkeit nicht ihres Gleichen haben Selbst die Hochzeit wird bei dem Mädchen, das von der lieben Mutter zum fremden Hause und zur bösen Schwiegermutter ziehen soll, Anlaß zu einem Klagelied. Die Liebe ist, wie bei den Litthauern, verschämt und verstohlen. Ein Augenwinken, die Ueberreichung eines Straußes, ein brennender Kuß genügen den Liebenden schon zu überschwänglicher Beseligung und es ist höchst bezeichnend, daß sie sich auch Brüderchen und Schwesterchen anreden. Doch fehlt es trotz dieser elegischen Stimmung nicht an klarer Auffassung der Wirklichkeit, die sich in scharfsinnigen Gnomen: Singes genannt, oft in der Form von Frage und Antwort, von Frage und Gegenfrage, von Bild und Vergleich, von Beobachtung und Lehre, mit epigrammatischer Kürze ausspricht. (Kohl, a. a. O. 175.). Ja die Poesie geht bis zur Satire fort und versteht es, die ganze Thierwelt mit poetisch komischer Veranschaulichung hereinzuziehen, wie in dem trefflichen zuerst von Herder in den Stimmen der Völker mitgetheilten Gedicht von Wolfs Hochzeit (Kohl a. a. O. 150.) Ein Klagelied heißt Raudu dseesma oder auch wohl kurzweg Rauda: Klage. Dies ist insbesondere der Name für die Todtenklage, in welcher der Todte angeredet wird, als ob er noch hören könne. Es werden ihm Vorwürfe gemacht, daß er die Seinen geflohen, im Stiche gelassen, ja verrathen habe, worauf der Todte antwortet und die Zurückgebliebenen zu trösten und zu

ermahnen ſucht. — Das Saiteninſtrument der Letten iſt die aus Lindenholz gefertigte ſechs bis zehnſaitige Cither: Kohkle und, zum Tanz, der Sohma ſtabbula: die Sackpfeife, die ganz wie der Schottiſche Dudelſack geſtaltet iſt.

## Eſthen und Finnen.

Die Eſthen, welche ſchon den Alten als Aeſtyer bekannt waren, ſind ein Finniſcher Stamm, der von den Letten ſich nicht nur durch ſeine ebenfalls ſehr wohlklingende Sprache, ſondern auch dadurch unterſcheidet, daß er einen kriegeriſchen Sinn hat. Nichtsdeſtoweniger wurden die Eſthen den Deutſchen leibeigen. Die im engern Sinn ſogenannten Finnen, welche ſelber ihr Land Suomi und ſich Suomolainen heißen, ſind zwar auch nach einander von den Deutſchen, den Schweden und den Ruſſen beſiegt worden, haben ſich aber ihre perſönliche Freiheit erhalten. Die Eſthen ſind in der äußern Erſcheinung gegenwärtig das armſeligſte unter den das Baltiſche Meer umwohnenden Völkern. Die Leibeigenſchaft hat ſie in Faulheit, Gleichgültigkeit und Schmuz verſinken laſſen. Um ſo bewundernswürdiger iſt es, daß ſich in dieſen gedrückten Menſchen dennoch eine vorzüglich von den Mädchen und Frauen gepflegte Poeſie hingefriſtet hat, die noch gegenwärtig epiſche Elemente beſitzt. In der Lyrik ſtimmen die Eſthen vollkommen mit den Letten überein, die objective epiſche Richtung aber iſt ihnen eigenthümlich und mit den Finnen gemeinſam. Wainämöinen, der treue und wahrhafte Alte, iſt der Held ſowohl der Eſthniſchen als der Finniſchen Sagen. Die Eſthen haben auch den bittern Humor des Sclaven, der im Innern gegen ſeine Knechtſchaft empört iſt und ſich durch den Witz an ſeinen Drängern rächt, wie die treffliche Geſchichte vom Kochen der Sprachen im Keſſeltroge darthut (Kohl a. a. O., 251—55.). Daß die Eſthen formell Lutheriſche Chriſten ſind, factiſch aber noch ſehr Vieles von ihrer heidniſchen Religion bewahren, iſt nicht verwunderſam, weil ihnen das Chriſtenthum gewaltſam aufgezwungen wurde (Kohl a. a. O. 272—80.). Mit den eigentlichen Finnen verhält es ſich ebenſo. Die Mythologie iſt natürlich, da der Cultus gefallen iſt, gleichſam zu einem

Traum geworden, den dieſe Völker noch immer in der Licenz eines poetiſchen Polytheismus fortträumen, allein der Standpunct der alten Naturreligion hat ſich praktiſch in der noch immer geübten Zauberei fortgeſetzt, derentwegen die Finnen im Mittelalter bei den umwohnenden Völkern berühmt und gefürchtet waren. Finne war gleichbedeutend mit Zauberer (Mone, Geſchichte des Heidenthums im nördlichen Europa, 1822, I, 49). Die Finnen ihrerſeits geſtanden wieder den Lappen den Ruhm der größern Magie zu. Das Zaubern nun wird hauptſächlich, noch bis auf dieſen Augenblick, durch das Singen der Runen d. h. der Zauberſprüche, bewirkt und hiedurch iſt wieder bewirkt, daß Singen, Zaubern und Erſchaffen bei dieſen Völkern identiſche Begriffe geworden ſind. In den Zauberformeln, die je nach ihrem Gebrauch verſchiedene Namen empfangen, liegt ein kosmogoniſches Moment, das oft ins Sinnloſe hin abirrt, oft aber auch einen poetiſchen Aufſchwung nimmt.

## Das Finniſche Zauberepos Kalewala.

Gerade wie das Iriſch-Gaeliſche Epos erſt nach Jahrhunderten zur ſchriftlichen Exiſtenz gelangte, und den gebildeten Völkern bekannt ward, gerade ſo iſt es dem Finniſchen Epos ergangen. Ein Epos muß man einen Sagencomplex nennen, in welchem ein Heldengeſchlecht gefeiert wird und die Weltanſchauung einer Nation nach ihren weſentlichſten Momenten ſich innerhalb der Erzählung ausbreitet. Wainämönen iſt der Held der Finniſchen Sage und heißt auch Kalewa: Vater der Helden. Er iſt der ſtärkſte Zauberer, weil er der größte Sänger iſt, der ſelber die Kantele: die Leier erfunden hat. Wenn er ſie ſpielt und dazu ſingt, lauſchen alle Weſen, auch die Thiere, ſeinen Tönen und ſchmelzen vor Entzücken in Thränen hin. Er weiß auch, daß er von Niemandem übertroffen wird und ſpottet eines Lappenjünglings Joukaheinen, welcher der Dinge Urſprung und ihr Weſen zu kennen vermeint und Allen zu Allem glaubt zaubern zu können. Neben ihm tritt Ilma oder Ilmarinen auf, der Schmiedekünſtler, der die wunderbarſten Dinge durch Zauber aus dem Feuer her-





vorgehen läßt und ſich ſelbſt von Gold eine Schöne bildete, die zwar von vollendeter Geſtalt, jedoch ſo kalt war, daß er ſie wieder verwarf, nachdem er an ihrer Seite zu ruhen verſucht hatte. Niedriger als dieſe göttlichen Helden ſtehen der muntere Lemminkäinen, der allen Mädchen die Köpfe verdreht, und der wilde Kullerevo, der ſo unglücklich iſt, ſeine Schweſter im Walde, ohne ſie zu kennen, zu ſchänden, worauf, als ſie ihr verwandtſchaftliches Verhältniß entdecken, ſie ſich in einen Fluß, er ſich in ſein Schwert ſtürzt. Die Geſchichten drehen ſich hauptſächlich um zwei Puncte, einmal darum, von Louhi, des Nordlands Wirthin in Pojohla (Lappland?) eine Frau zu erhalten und ſodann, den Sampo zu verfertigen, eine Zaubermühle, welche Mehl, Salz und Geld mahlt und nach verſchiedenen Seiten auswirft. Nach ſchweren Mühen gelingt dies auch dem Ilmarinen, wogegen er ſowohl, als Wainämönen, in ihren Brautfahrten anfangs unglücklich ſind, da des Nordlands Wirthin eine ſtarke Zauberin iſt und ihre ſchöne Tochter die wunderlichſten Bedingungen ſtellt. Da Ilmarinen dieſelben löſt, namentlich den Sampo ſchmiedet, ſo heirathet ihn die Tochter, bei welcher Gelegenheit alle Hochzeitfeierlichkeiten der Finnen weitläufig beſchrieben werden. Den Sampo holen ſie mit vielen Fährlichkeiten nach Wainölä oder Kalewala, denn, wo er weilt, herrſcht Fruchtbarkeit und allgemeines Gedeihen. Jedoch zerbricht er unterwegs auf dem Meere, ſo daß ſein Segen ſich vertheilt.

Dies ungefähr iſt eine Andeutung des Hauptinhalts. Aber nun die Ausführung! Sie iſt ſo vortrefflich, daß man vor dem Genius eines Volkes, welches eine ſo vielgeſtaltige Phantaſie entwickelt, die höchſte Achtung haben muß. Die Darſtellung iſt völlig objectiv im reinſten epiſchen Ton und nicht blos, wie die Oſſianſche, mit geiſterhaften Umriſſen zeichnend, ſondern mit individualiſirender Kraft die friſche Wirklichkeit ganz in das Detail hin malend. Die Landſchaft, die Wälder und Bäume, die Thiere und Menſchen des Baltiſchen Nordens, ſind nirgends anders ſo plaſtiſch klar und ſo farbenhell geſchildert. Die eigenthümliche Gemüthsart der Nordiſchen Menſchen, mit der Zärtlichkeit für das Kleine den Sinn für das Große und Maaßloſe zu vereinen, iſt in den Charakteren und Abenteuern nach allen Seiten hin

dargelegt. Bald bewegen wir uns in den idyllischen Grenzen einer eng umfriedeten Häuslichkeit mit all' ihrem Zubehör, bald schweben wir über Berge und Meere mit Adlerfittigen dahin. Bald weinen wir mit dem Helden — und selbst der alte Wäinämönen weint — wie Kinder über verhältnißmäßig geringe Umstände, bald trotzen wir kaltblütig mit ihnen den fürchterlichsten Gefahren. Das Innerste aber aller Vorgänge bleibt die Magie und wir glauben daher, daß man an ihr das Mittel hat, das Finnische Epos von andern Epen nach seiner Eigenart als das Zauberepos zu unterscheiden. Wunder und Zaubereien kommen auch in andern Epen vor, allein so, wie hier, wo alle Aufgaben Zauberei involviren, wo die Kämpfe zum Wetteifer im Zaubern werden, wo der Sampo, ein Werk der Zauberei, wiederum ein Zauberhort wird und wo die göttliche Kunst des Gesanges, die alle Herzen rührt, mit dem Begriff der Zauberei verschmilzt, da macht in der That die Zauberei ebenso das Wesen des Epos aus, als im Indischen die Treue des Weibes, im Persischen die Macht des Einen Iranischen Herrschers, im Arabischen die selbstgewisse Ungebundenheit des Recken, im Griechischen die Freundschaft des heroischen Jünglings in der Aristeia und die Beharrlichkeit des erfahrenen Mannes im Nostos, in der Aeneis die berechnende Klugheit des Staatengründers, im Ossianschen Liede der Schmerz über den Untergang der Volksherrlichkeit. Kalewala ist noch ganz heidnisch gedacht und ausgeführt. Alle Götter der Finnen treten in ihm auf: Jumala, der Gott des Himmels; Ukko, der Alte, der Donnergott; Ahto, der Wasserfürst; Tapio (Knippana) der Waldkönig; Tuoni (Kalma) der Todesgott; Luonnatar, die Schöpfungstochter; Hiisi, das böse Princip u. s. w. Am Schluß des Ganzen gebiert eine Jungfrau Mahrjatta einen Knaben, offenbar eine Anspielung auf Maria und Jesus. Wäinämönen will den Knaben tödten, Ukko der Alte aber macht ihn zum Könige von Karjala, worüber Wäinämönen mißmuthig wird und mit seinem kupfernen Boot bis zum Rande des Horizontes fortsegelt, indem er prophezeiet, daß er noch einmal einen neuen Sampo, eine neue Kantele und ein neues Licht schaffen werde. Seine alte Kantele und seine großen Gesänge hinterläßt er dem Suomivolk zu dessen Freude.





Dies Epos nun, im vierfüßigen, reimlosen Trochäus gedichtet, wird in der Form von Rhapsodien, die man Runen nennt, in diesem Augenblick noch vom Rigaischen Meerbusen bis zum Eismeer in jenen ungeheueren Wald- und Sumpfgegenden lebendig überliefert, welche die Finnen seit uralter Zeit bewohnen. Den Bemühungen einer Reihe patriotischer Männer (Porthan, Gamander, Lencquist, Kellgren, Tengström, Schröter u. A.), insbesondere aber dem unermüdlichen Lönnrot ist es gelungen, die einzelnen Gesänge zu sammeln und als ein Ganzes herzustellen, was zuerst 1835 geschah. Lönnrot gab demselben den Namen Kalewala, Heldenland, nach dem Beinamen Wäinämonens. 1849 konnte eine neue, vermehrte und berichtigte Ausgabe erscheinen, die 50 Gesänge in 22,793 Verse enthielt. Eine Schwedische Uebersetzung hatte A. Castrèn 1841, eine Französische Leóuzon le Duc 1845 geliefert, eine Deutsche nach der zweiten Ausgabe gab endlich Anton Schiefner, Helsingfors 1852. (Vergl. J. Grimm: über das Finnische Epos in Höfers Zeitschrift für die Wissenschaft der Sprache, 1846, I, 13—55.)

### Das Czechysche Epos von Zaboj und Slawoj.

Wir können hier nicht das Volkslied überhaupt aufnehmen, wie es noch unter den Finnischen und Slavischen Nationen in reicher Fülle existirt. In diesem Fall hätten wir nicht nur die Lieder der Ungarn, die ein Finnischer Stamm sind, nicht nur die Lieder der Donschen Kosaken, sondern vor Allem auch die Lieder der Serben zu betrachten, die außer einer herrlichen Lyrik eine bedeutende Epik besitzen, die einen doppelten Kreis von Romanzen bildet. Der eine bezieht sich auf den König Lasar Brankowitsch, der in der Schlacht bei Kossowa auf dem Amselfelde gegen den Türkischen Sultan Amurath 1389 durch Verrath fiel und mit dessen Heldentod die Unabhängigkeit Serbiens aufhörte; der andere bezieht sich auf des Königs Wukaschin Sohn, den ungefügen Marko, der schon den Türken dient, der ein Pferd hundert und funfzig Jahr reitet und selbst dreihundert Jahr alt wird, um endlich in bester Kraft, er weiß selbst nicht warum, zu

sterben. (Talvj: Volkslieder der Serben, 2 Thle., Leipzig 1853, zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage; Siegfried Kapper: die Gesänge der Serben, 2 Thle., Leipzig 1852.) Die Serbischen Lieder haben zwar auch noch Anklänge an das Heidenthum, wohin der Aberglaube an die Vampyre (Upioren) und an die Schicksalsgöttin Wila gehört; allein sie stehen doch schon entweder auf Christlichem oder Muhammedanischem Boden (Göthe's treffliche Charakteristik der Serbischen Lieder, S. W. 1833, Bd. 46, 306–23.).

Von den Czechen hat sich ein Rest ihrer heidnischen Poesie erhalten. Dies ist zwar nicht das unter dem Namen: Libussa's Gericht unterschobene Fragment, welches der Böhmische Sprach- und Geschichtforscher Dobrowsky selbst für unächt erklärt hat, wohl aber das Gedicht von dem Kampf der Czechen mit dem Deutschen Könige Ludwig im 9ten Jahrh. Es wurde in dem Kirchthurm der Stadt Königinhof 1817 unter einem Bündel alter Pfeile entdeckt. Die Handschrift scheint dem dreizehnten Jahrh. anzugehören. Die Brüder Zaboj und Slawoj kämpfen gegen Ludiek und seine Deutschen, welche die Freiheiten und den Glauben der Väter vernichten, fremde Götter einführen, die Vögel aus den heiligen Hainen verscheuchen, die geweiheten Bäume ausrotten, die Opfer- und Gebetstätten zu besuchen verbieten, und nur Eine Gattin von der Jugend bis zum Tode zu haben befehlen. Das zweite Hauptfragment der Königinhofer Handschrift, die auch einige lyrische Gedichte enthält, betrifft den Einfall der Tartaren unter Kublai Khan. (Swoboda hat eine Deutsche Uebersetzung, Hanka mit ihr das Original der Königinhofer Handschrift Prag 1829 herausgegeben.)

Die Russen haben auch noch zwei alte epische Lieder, die jedoch nicht mehr dem Heidenthum angehören. Das eine aus dem zwölften Jahrhundert ist Igors Zug gegen die Polovzer. Igor, der Czar von Nowgorod, geräth auf demselben in die Gefangenschaft, aus welcher ihn selbst ein Polovzer, Owlur, befreiet, indem er ihm zur Flucht auf schnellem Roß behülflich ist. Igors Sohn ist aber noch zurück, verliebt sich in die Tochter des Polovzer-Fürsten, befreiet sich und bewegt seine Geliebte zur Taufe, in welcher sie Swoboda genannt wurde,





worauf er sich mit ihr vermählt. (Entdeckt 1795, herausgegeben 1800, Deutsch von Wolffohn: die schönwissenschaftliche Literatur der Russen, 1843, I.). — Das andere Gedicht sind die Romanzen von Wladimirs Tafelrunde zu Kiew, die aber wohl schon als eine Assimilation von fremder Sage zu betrachten sind. In den Helden Wladimirs, der strahlenden Sonne von Kiew, in Rogdai, Dobruna, Ilja, Wassily u. A. ist eine Nachahmung der Arturischen Tafelrunde und in den Abenteuern des Drachenbezwingers Tschurilo eine Nachahmung der Deutschen Sigfridssage kaum zu verkennen. (Fürst Wladimir und seine Tafelrunde. Altrussische Heldenlieder. Leipzig 1819.)

---

## 3) Die Germanischen Stämme.

Zwischen den Keltischen und Slavisch-Finnischen Stämmen stehen die Deutschen in der Mitte. Sie haben zu den Byzantinern und Römern das Verhältniß gehabt, als barbarische Nationen von der großen Civilisation derselben angezogen zu werden, ohne jedoch in dem Grade, wie die Kelten, darin aufzugehen. Die Kelten haben sie in Gallien, Spanien und Britannien, die Slaven in Norddeutschland, Böhmen und Mähren, die Letten und Finnen in Preußen und Kurland besiegt. Mit Römern, Kelten und Slaven haben sie sich vielfach vermischt und nur auf der Dänischen und Scandischen Halbinsel sich ganz rein erhalten. Die Germanischen Stämme erscheinen vor allen Dingen als kriegerische, lange Zeit, von den Cimbern und Teutonen ab bis zu den Angeln und Sassen hin, auf dem Continent, von hierab als Wikingr auch zur See, wo sie sich in ihren Raubzügen bald ebenso furchtbar machen, als sie es zu Lande in ihren Eroberungskriegen längst geworden waren. Kampflust und Waffenehre durchdringt ihr ganzes Leben. Stahlharte Herzen sind es, die unter der Eisenbrünne schlagen. Die furchtbarste Grausamkeit läßt sich in den unmenschlichsten Thaten aus. Mitten in dieser oft rohen Kriegerwelt brechen nun aber auch Züge des tiefsten Gemüthes hervor. Diese ungeschlachten Gestalten,

welchen es wonnesam ist, den sterbenden Feind zu verhöhnen, zeigen auch wieder ein ahnungsreiches Gefühl, das uns durch großmüthige Aufopferung und durch rücksichtsvollste Zartheit überrascht. Das Eigenthümliche dieses Stammes besteht in der Selbstgewißheit, die, ihrer Kraft vertrauend, nach dem Ausdruck des Tacitus in der Germania, sich sowohl gegen Menschen als Götter sicher fühlt. Verglichen mit den frühern Nationen, verglichen namentlich mit den Griechen und Römern, Kelten und Slaven, tritt in den Germanen etwas Dämonisches aus der Ungezähmtheit, ja Frechheit des Eigenwillens hervor, der vor Nichts Scheu hat, der Alles angreift, der mit dem Leben spielt und nur im Ungeheuren rechte Befriedigung findet, das seinen Uebermuth in Gefahr und Noth einengt. Der Germane ist daher auch der Leidenschaft des Spiels und des Trunkes ergeben. Im Spiel wagt er Vermögen und Freiheit, im Trunk steigert er den Rausch seines Selbstgefühls. Diese dämonischen Naturen empfanden eine Schranke ihrer Ueberkraft an der Schönheit und schämigen Züchtigkeit des Weibes, das sie, hierin den alten Arabern vergleichbar, hoch und frei hinstellten und welches daher in ihrer Geschichte von Anfang an eine viel größere Bedeutung hat, als bei allen bisher betrachteten Völkern. Das Eigenthümlichste aber, was sie hervorbrachten, war, daß sie freiwillig ihren Willen zu dem eines Andern machten, den sie sich zum Herrn erwählten. Diese Hingabe des eigenen Selbstes in die Gewalt eines Andern ist der eigentliche Inhalt des Germanischen Genossenschafts- und Dienstmannenthums. Die Treue gegen den Waffenbruder und gegen den Heerkönig, Herzog, Lehnsherrn, ist ein neues Element der Geschichte, das auch in der Poesie bald eine große Rolle spielen mußte. Lehensstaaten hat es auch in China, in Indien und Persien und bei den Kelten gegeben, allein nicht auf der Grundlage persönlicher Freiheit, wie bei den Germanen. Gerade deswegen klafft nun aber hier auch der Abgrund auf, aus welchem die entsetzlichsten Greuel aufsteigen. Die Treue hat ihre Kehrseite am Verrath und dieser ist es, der in die alten Sagen und Geschichten der Deutschen jenen finstern, unheimlichen Zug bringt, welcher sie grauenerregend von denen anderer Völker unterscheidet. Das alte Indische Epos hat

zwar auch Geschichten von List und Treubruch; das alte Persische hat in Rusthms Verrath dnrch seinen Bruder Schegad schon eine stärkere Annäherung an den Deutschen Typus; allein in der Art principiell, wie im Deutschen Epos, kommt der Verrath nicht vor. Die alte Göttergeschichte der Scandinavier hat ihren Mittelpunct in dem Verrath, den Loki an Baldur begeht. Die Geschichte der Giukingen (Niflungen) ist eine Kette von Täuschung und Verrath, die in den Deutschen Nibelungen schon gemildert erscheint. Und was Hagen in den Nibelungen, das ist Ganelo in der Kärlingischen Sage. So sehen wir aber auch die beglaubigte Geschichte der Deutschen. Arminius besiegt die Römer durch Verrath und er selbst fällt durch den Verrath Segests, des eigenen Schwiegers, von der Hand Deutscher Fürsten. In vielen unserer Geschichten der Deutschen Poesie wird von den Germanen so gesprochen, als wenn sie wahre Musterbilder der Treue, der Gottesfurcht, der Keuschheit, der Redlichkeit gewesen wären. Und gewiß lebten auch diese Tugenden unter ihnen, allein über den Preis derselben darf man nicht den Widerspruch gegen dieselben vergessen, woran es diesen wilden und leidenschaftlichen Menschen auch nicht gefehlt hat. Eben deshalb bedurften sie der Erlösung durch das Christenthum, das mit seinem Gebot der Feindesliebe ihnen eine ganz neue sittliche Welt eröffnete, deren Tiefe sie mit inniger Rührung empfanden. Die Anschauung der Treue Christi und des Verraths derselben durch Judas mußte gerade diese grimmen, eisernen Menschen im Innersten ergreifen, in deren eigener Religion, Sitte und Geschichte das größte Bedürfniß wahrhafter Versöhnung angelegt war.

Die nationale Epik der Germanen ist durchaus heidnisch. Die Form, in welcher wir sie nunmehr besitzen, ist freilich schon durch die Hände von Bearbeitern hindurchgegangen, die getauft und vielleicht schon christlich gesinnt waren. Der Kern jedoch ist heidnisch. Daß die Helden in den Nibelungen die Messe hören, ändert sie im Innern so wenig, als in Gudrun der Engel, der ihr erscheint, für den Beweis ihrer Christlichkeit genommen werden kann, denn in der alten Sage fehlte entweder dieser hinzugedichtete Engel ganz oder er war ein Zukunft kundiger Vogel oder ein weissagendes Wasserweib, wie Hadeburch in den Nibe-

m Ueberarbeiter christianisirend in einen Engel
urde. Das Kriterium des größeren oder gerin-
nes Gedichtes für diese Periode ist das größere
Heidenthum, das in demselben herrscht. Das Alter
rsten, worin es existirt, der Dialekt, in welchem es
die Verbreitung, die es als Kunstwerk gefunden hat,
sind nur secundaire Momente. Es lassen sich nun unterscheiden:
α) das Scandinavische; β) das Sassische; γ) das Gothisch-
Burgundische Epos.

---

## α) Das Scandinavische Epos.

Die Germanischen Stämme des Continents sind so viel gewandert, haben sich so sehr mit andern Völkern gemischt und so früh das Christenthum angenommen, daß ihre Göttersage bis auf wenige Spuren, die J. Grimm in seiner Deutschen Mythologie zusammengestellt hat, für uns verloren gegangen ist. Nur der Scandinavische Stamm hat sich die Erhaltung eines großen Theils derselben dadurch möglich gemacht, daß er vor dem andringenden Christenthum von Norwegen nach Island floh und dort noch längere Zeit die Ueberlieferung der Göttermythe und Heroensage in ihrer Integrität zu wahren vermochte, durch welche Vermittelung sie auch auf uns gekommen ist. Als der König Harald Harfagr im 9ten Jahrh. die kleineren Jarle Norwegens zu unterjochen anfing, flohen viele Normänner seit 864 nach Snialand d. h. Island, jenem Felseneiland, wo siedende Quellen aus dem Eise hervorzischen und Vulcane ihre Lavagüsse durch Schneefelder hinströmen. Es war durch den Seeräuber Nadodd zufällig entdeckt, als er auf einer Rückfahrt von Norwegen nach den Farörn dorthin verschlagen ward. Seit dem eilften Jahrh. kam aber das Christenthum mit andern Ansiedlern allmälig auch nach Island, bis es 1261 der Norwegischen Herrschaft zufiel. Das Christenthum ward 1000 von dem Althing, der gesetzgebenden Reichsversammlung, als Landesreligion angenommen.





## Die ältere Edda.

Auf Island war es, wo angeblich Saemund Sigfuson hin frode, d. h. der Gelehrte, die alten Götter- und Heldendichtungen sammelte. Er war zwischen 1054—57 geboren, also kaum funfzig Jahre nach Bekanntmachung des Gesetzes, welches die Einführung der Christlichen Religion auf Island verordnete. Er war ein sehr gebildeter Mann, der Deutschland und Frankreich durchreist hatte und als Priester und Prediger zu Odde in Island bis in sein sieben und siebenzigstes Jahr 1133 lebte. Seine Sammlung führt den Namen Edda. Ueber die Bedeutung dieses Namens, den man auch Aeltermutter übersetzt, ist viel gestritten worden, allein die wahrscheinlichste bleibt doch immer, wie bei den Indischen Veden, daß er Verstand, Wissenschaft bezeichnen soll. Das erste Exemplar der Edda kam 1643 durch den Bischof Skalholt, Brynjulf Swendsen, nach Kopenhagen. Herausgegeben wurde sie in 3 Quartbänden 1787—1827 zu Kopenhagen (Hafniae) unter dem Titel: Edda Saemundar hinns fróda. In's Deutsche sammt der jüngern Edda und den mythischen Liedern der Skalda übersetzt von Karl Simrock: Stuttgart und Tübingen 1851.

Die Lieder der Edda sind in einer ganz eigenthümlichen Weise abgefaßt. Sie setzen sich die Bekanntschaft mit der Götter- und Heldensage eigentlich voraus, denn sie heben nur einzelne Puncte aus dem Ganzen hervor und postuliren die Erklärung der zahllosen Anspielungen, welche sie machen. Hiedurch erscheinen sie mysteriöser, als sie sind. Der Vortrag ist durchaus lyrisch gefärbt und häufig dialogisch durchgeführt, so daß er stellenweise ganz an die Aeschyleische Tragödie erinnert. Der Ausdruck geht auf die intensivste Bedeutsamkeit aus, ist kurz, schlagend, unruhig, blitzartig. Nicht sowohl Schönheit als Größe ist sein Wesen. Die Worte sprühen gleichsam, wie die Funken, wenn Schwerter auf Ringpanzer rasseln. Die metrische Form entspricht dieser Tendenz. Sie besteht theils im Fornyrdalag d. h. in Strophen von 4 Langzeilen, welche durch die Caesur in 8 Halbzeilen getheilt werden, theils im Liodahattr d. h. in Strophen, deren zweite und vierte Langzeile der Caesur ermangelt. Das

charakteriſtiſche Gepräge empfängt der Vers aber durch den Anreim oder Stabreim d. h. die Alliteration. Stabreim wird er genannt, weil der Laut als Schriftzeichen Stab (Runenſtab) hieß. Er beruht auf dem Gleichklang des Anlauts. Gewöhnlich werden drei in derſelben Langzeile gepaart. Zwei dergleichen Reimſtäbe: Liódſtafir, müſſen in der erſten Hälfte der Zeile vorkommen; der dritte und wichtigſte, nach welchem jene beſtimmt werden, muß vorn in dem zweiten Halbverſe ſtehen. Der Reimſtab in der Nachzeile heißt daher Hauptſtab: Höfudſtafir, während die beiden andern in der Vorzeile Beiſtaben: Studlar, genannt werden. Natürlich dürfen es nur betonte Wörter und Wurzelſylben ſein, auf welche der Stabreim fällt, vornämlich wenn der Vers nicht lang iſt. Die Vocale werden unter ſich für Gleichlaute gerechnet. Iſt alſo der Hauptſtab ein Vocal, ſo müſſen auch die Nebenſtäbe Vocale, aber nicht dieſelben ſein, ſondern es gilt ſogar für ſchöner, wenn die Vocale wechſeln. Iſt der Hauptſtab kein einfacher Anlaut, ſo müſſen auch die Nebenſtäbe zuſammengeſetzt ſein z. B. ſp, ſt u. ſ. w. Dies Geſetz der Alliteration geht durch den ganzen Germaniſchen Norden und iſt bei den Deutſchen Gedichten auch noch ein Kriterium für das Alter derſelben. Das Fornyrdalag, das nach ſeinem angeblichen Erfinder Starkader auch Starkadarlag genannt wird, hat Finn Magnuſſen dem Indiſchen Slokas verglichen.

Die nordiſche Götter- und Heldenwelt iſt ebenfalls mit der Indiſchen verglichen, weil ſie, wie dieſe, in das Maaßloſe ſtrebt. Allein ſolche Vergleichungen haben nur eine relative Wahrheit, denn das Ungeheure, zuweilen an Wahnſinn Streifende des Nordens hat nichts von der Verſchwommenheit an ſich, in welche die Indiſche Phantaſie gern zerfließt. Sowohl in der Göttermythe als in der Heroenſage iſt ein feſter Mittelpunct, um welchen herum ſich die Rieſengeſtalten und Rieſenereigniſſe gruppiren. In jener iſt dies Baldurs Tod, in dieſer Sigurds Ermordung. Auf beide folgt der Untergang, dort der Welt, hier des geſammten Geſchlechts der Giukingen oder Niflungen. Durch dieſe Richtung auf den tragiſchen Ausgang wird jene dramatiſche Structur der Epik hervorgebracht, die in der Form der Wechſelrede ſich zu bewegen liebt, ſo ſehr, daß die

Scandinaviſche Poeſie, was wir ſonſt nirgends finden, proſaiſche Einleitungen und Zwiſchenerzählungen macht, um dann ſofort die Perſonen in directer Rede ſprechen zu laſſen. Je energiſcher nun dieſe hervorbricht, um ſo dürftiger bleibt noch die Andeutung der Scenerie und läßt die Epik von dieſer Seite ſehr gegen die Helleniſche zurückſtehen, in welcher das descriptive Element ſich mit der dialogiſchen Bewegtheit ſo unübertrefflich ausgeglichen hat.

## Die Götterſage.

Es iſt hier nicht der Ort, das Syſtem der Scandinaviſchen Religion zu entwickeln. Es genügt, zu bemerken, daß die Vorſtellung eines Kampfes der Götter gegen ihren Untergang, der Untergang ſelber, in welchem alle vernichtenden Gewalten Hels entfeſſelt werden, endlich aber auch die Wiedergeburt der von allem Böſen und Uebel gereinigten Welt zu einem neuen und ſchönern Daſein den Inhalt derſelben ausmacht. Die Prophetie, welche ſich bei dem Waliſiſchen Bardenorden nur auf die nationale Geſchichte bezog, nimmt deshalb hier einen wirklich religiöſen, erhabenen Ton an. Die Erkundung der geheimnißvollen Andeutungen, welche der Götterdämmerung vorangehen, breitet eine ſchauerliche, gewitterſchwüle Bangigkeit aus, die aber von der Seltſamkeit der Zaubereien, die ſich in Alles flechten, oft wunderlich genug durchbrochen wird, denn an Zauberei fehlt es hier ſo wenig, als im Finniſchen Kalewala. Der eigenthümliche Zug, der ſich hierbei bemerklich macht, beſteht darin, daß das Herrliche vom Böſen vernichtet werden kann, weil das Gute in ſeiner Verwirklichung, die ſich über Alles ausdehnen ſollte, an einer einzigen unbedeutend ſcheinenden Ausnahme ſcheitert. Alle Weſen ſollten, Baldur dem Guten nicht zu ſchaden, in Pflicht und Eid genommen werden. Eine kleine Miſtelſtaude wurde übergangen, weil ſie noch zu jung zum Eide ſchien und mit ihr ließ Loki durch den blinden Hödur den Liebling der Götter und Menſchen erſchießen! Als Baldur nun zur Hel geritten war, konnte er wiederbelebt werden, wenn alle Weſen um ihn geweint hätten. Alle weinten, Götter, Menſchen, Thiere, Bäume, Steine,

nur ein altes Zauberweib nicht, das ſich entſchuldigte, daß es mit trocknen Augen weinen müſſe, da ihm von Baldur nie etwas Gutes gekommen ſei. Daß der Verrath auch in der Götterwelt einheimiſch iſt, brauchen wir nicht erſt zu ſagen; wohl aber, daß er überwiegend die Form der Liſt annimmt und damit öfter ins Komiſche fällt, wie z. B. des unbändigen Thors Verkleidung in ein Weib, als er von Thrym ſich ſeinen Hammer Miölnir zurückholt, oder wie die Feſſelung des Wolfes Fenrir, den die Götter höflich bitten, die Bande, welche ſie für ihn fertigen, zu verſuchen, ob ſie auch ſtark genug ſeien. Nachdem er das Band Läding und das Band Droma zerriſſen, betrügen ſie ihn mit dem Bande Gleipnir, das aus dem Schall des Katzentritts, dem Bart der Weiber, den Wurzeln der Berge, den Sehnen der Bären, der Stimme der Fiſche und dem Speichel der Vögel, d. h. aus lauter Unmöglichkeiten gemacht war.

In der ältern Edda ſind nun folgende mythologiſche Lieder enthalten: 1) Völuſpá, die Weiſſage der Völa, eine in prophetiſchem Ton dargeſtellte Geſchichte des geſammten Göttergeſchicks vom Urbeginn bis zur Welterneuung; 2) Hávamál, das hohe Lied, in welchem Othin ſelber lehrt, wie man ſich weiſe betragen ſolle, gewiſſermaaßen eine gnomiſche Ethik zur mythiſchen Dogmatik der Völuſpá; es heißt auch Runatals thattr, weil Othin darin den Zaubergeſang lehrt; 3) Grimnismál, ein Wettſtreit zwiſchen Frigg und ihrem Gemahl Othin, der unter dem Namen Grimnir ſeinen Pflegeſohn Geirröd beſucht, wo er ziemlich denſelben Inhalt, den die Völuſpá hat, in Verbindung mit der Sage von den Söhnen des Königs Hröbung vorträgt; 4) Vafthrudnismál, in welchem Othin als Gangrád verkleidet von dem Rieſen Vafthrudnir um die Geheimniſſe der Götter befragt wird, und umgekehrt ihn wieder befragt; 5) Hrafnagalldr Othins, Othin's Rabenruf und Iduna's Niederfahrt zur Hel, als die Götter durch Zeichen und Träume über Baldurs Geſchick ſich zu ängſtigen begannen; 6) Vegtamsquitha, das Lied vom Wanderer, nämlich Othin, der in der Unterwelt die Völa zur Weiſſagung über Baldur beſchwört; 7) Aegisdrecka, der Trunk beim Aegir, oder Locaſinna, Loki's Streit, worin Loki mit den Göttern beim Gaſtmahl in einen Zank geräth, der dieſelben oft





in Aristophanisch komödischem Lichte erscheinen läßt; 8) Hymisquitha, das Lied vom Riesen Hymir, dem Thor und Tyr den großen Kessel abgewannen, in welchem Aegir das Ael für die Götter kochen mußte; 9) Thrym's Quitha oder Hamarsheimt, das Lied von Thor, wie er als Freya verkleidet vom Riesen Thrym seinen gestohlenen Hammer zurückholt; 10) Harbarthsliód, der sehr bissige, den Spottreden in Aegirs Gastmahl verwandte Zank Thors mit dem Fährmann Harbarth, den er, ihn überzusetzen, nicht zwingen kann; 11) Alvismal, worin der Zwerg Alvis, der Verlobte von Thors Tochter, beschreibt, wie sich die himmlischen, irdischen und unterirdischen Wesen die Welt vorstellen; 12) För-Skirnis, Fahrt Skirners, des Dieners des Gottes Freyr, zur Brautwerbung um die Riesentochter Gerdr für denselben; 13) Fiölsvinsmal, die Zwiesprache zwischen dem Helden Swipdagr, der sich, unerkannt zu bleiben, Fiölsvithr, Vielwisser, nennt, mit dem Thorwächter seiner Geliebten Menglöd, der ihm den Eintritt in die Burg verwehrt; 14) Hyndlulioth oder Völuspá hin Skamma, die kleine Völuspá, worin sich Freya durch die Riesin Hyndla die Heroengeschlechter von den Göttern ableiten läßt; 15) Solarliod, das Sonnenlied, ist schon ein christliches, mit heidnischen Mythen nur durchmengtes Product.

## Die Heldensage.

Alles, was poetisch von der Göttersage gilt, gilt auch von der Heldensage. Der Zusammenhang in ihr wird aber specifisch durch die Blutrache gebildet, die hier in einer grauenhaften Fürchterlichkeit und scheußlichen Tücke erscheint. Die Blutrache zieht sich durch den ganzen Ethnicismus als Motiv hin und erreicht in der Härte und Leidenschaft der Germanischen Barbaren ihren äußersten Grimm. Aber noch ein Motiv tritt in der Sage auf, das in solcher Weise uns auch noch nicht vorgekommen ist, die Habsucht, die sich in Anhäufung eines kostbaren Hortes d. h. Schatzes gefällt. Gold und Silber namentlich hat für diese Nordischen Helden eine unendliche Anziehungskraft und der Drache, der feuerhauchende, lagert sich gern über die kalten Metalle. In den Eddaliedern ist übrigens der Drache ein durch

Zauberei in Schlangengestalt verwandelter Mensch, Fafnir. Loki nämlich hatte Hreidmars Sohn Otur getödtet, als derselbe in Gestalt einer Otter Lachse fing. Zur Buße dafür mußten die Asen das Otternfell mit Gold füllen, welches sie vom Zwerg Andwari nahmen. Als dieser einen Ring zurückbehalten wollte, zwang Loki ihn zur Hergabe desselben, worauf der Zwerg selbst hineinschlüpfte, jedem Besitzer des Hortes Fluch zu bringen. Da nun Hreidmar den goldgefüllten Otternbalg sah, bemerkte er ein Haar des Felles hervorstehen, verlangte auch dessen Goldbergung, welche Loki nur durch Hingabe des Ringes bewirken konnte, und gewann damit sich und seinem Geschlecht den Untergang. So hängt hier der Hort mit der Buße für den Mord zusammen. — Hreidmars Söhne forderten vom Vater Verwandtenbuße für ihren Bruder Otur. Als er sie weigerte, mordete ihn Fafnir im Schlaf und nahm all das Gold, indem er seinem Bruder Regin seinen Antheil vorenthielt. — Regin, ein Zwerg, war ein kunstreicher Schmidt. Zu ihm kam Sigurd, der Wölsung. Ihm schmiedete er das Schwert Gram. König Hialprek gab ihm Krieger und mit dem Schwert und den Kriegern besiegte er Hundings Sohn Lyngwi, der mit seinen Brüdern Sigurds Vater, den König des Frankenlandes, Sigmund, erschlagen hatte. Regin war also Sigurd zur Vollbringung der Blutrache behülflich gewesen und reizte ihn nun an zum Morde Fafnir's, der in Schlangengestalt über dem Schatz auf Gnytahaide lag. Sigurd spähte den Weg aus, wo er zum Wasser kroch, machte eine Grube, stellte sich hinein und durchstach den Hineinstürzenden mit dem Schwerte von Unten. Er mordete also durch tückische List und der sterbende Fafnir verfluchte ihn und sein Geschlecht. Sigurd trank von Fafnirs Blut, briet und aß sein Herz, ward dadurch der Vogelsprache kundig und erkannte, daß nun Regin ihm wegen des Mordes des Bruders nach dem Leben trachtete, worauf er ihn tödtete und sich des Schatzes bemächtigte, den er auf sein Roß Grani lud und hinauf nach Hindarfiall ritt. Hier traf er, von einer fernhinleuchtenden Lohe umgeben, die Walkyrie Sigurdrifa, die Schildjungfrau Brynhildur, die von Othin in tiefen Schlaf versenkt war. Er erweckte sie. Budli's





Tochter, die einen Mann ohne Furcht haben wollte, schie Grund- Wohlgefallen und lehrte ihn Weisheit und Runenzauber. verlobten sich einander mit Eiden und ruheten acht Nächte neben einander, ohne sich zu berühren. — Nun kam Sigurd zum Könige Giuki, dessen schwarzhaarige Söhne, Gunnar, Högni und Guttormur, auch Niflungar hießen. Grimhildur, Giuki's Gemahlin, machte ihn Brynhildurs durch einen Zaubertrank vergessen, so daß er sich mit ihrer Tochter Gudrunar vermählte. Ja er erkämpfte Brynhildur für Gunnar und theilte in Gunnars Gestalt in der ersten Nacht mit ihr schwertgeschieden das Bett. — Brynhild sann auf Rache, zumal Gudrunar beim Haarwaschen sie als Sigurds Buhlin schmähete. Mit Gunnar und Högni beredete sie den frevellüsternen Guttormur, der nicht durch Eide gebunden war, Sigurd im Schlaf an der Seite seines Weibes zu tödten, durchstach dann aber, da sie nur Sigurd geliebt hatte, sich selbst. Sie ist die edelste Gestalt des ganzen Sagenkreises, aus der ein wirklich tragisches Pathos hervorbricht. — Gudrunar ward hierauf an Brynhildurs Bruder Atli, Budla's Sohn vermählt. Sie sann auf Rache für Sigurd und lud ihre Brüder zu sich ein. Diese versenkten vor ihrem Wegzug Fafnirs Schatz in den Rheinstrom. Seinen Mörder Guttormur hatte Sigurd mit einem Wurfspeer noch im Fliehen selber getödtet; Gunnar und Högni ließ Atli tödten, weil er am Tode seiner Schwester Schuld war. Högni wurde das Herz ausgeschnitten und Gunnar in den Schlangenthurm geworfen, wo er die Harfe, da man ihm die Hände gebunden hatte, mit den Zehen schlug und die Schlangen in Schlaf sang, bis eine derselben sich zu seiner Leber durchfraß. Gudrunar aber tödtete, ihre Brüder an Atli zu rächen, nicht nur diesen im Bette, sondern auch die mit ihm gezeugten Söhne und verbrannte die ganze Halle, in welcher die Todtenfeier der Nibelungen begangen war. — Hierauf stürzte sie sich in's Wasser, aber die Fluthen trugen sie in das Reich des Königs Jönakur, der mit ihr drei Söhne: Saurli, Hamdir und Erpur zeugte. — Hier erzog sie ihre Tochter Svanhildur, die außerordentlich schön war. Um dieselbe warb der alte König Jormunrekur durch seinen Sohn Randver. Sein

## Die Kunstpoesie der Skalden.

Von der ältern Edda geht man gewöhnlich sofort zur jüngern nach einer vollkommen begreiflichen Gedankenassociation über. Bei näherem Betracht aber liegt zwischen den urkräftigen, volksmäßigen, wahrhaft epischen Liedern, welche Sämund aus grauer Vorzeit sammelte, und zwischen der ars poëtica des Snorre Sturleson eine große Epoche in der Mitte, nämlich die Kunstpoesie der Skalden. Der Germanische Norden hatte zwar keinen so zünftig abgeschlossenen, von einer Priesteraristokratie abhängigen oder mit ihr verschmolzenen Sängerstand, wie die Bretonischen Kelten; aber die Dichtkunst war bei ihm auch nicht in dem Grade Gemeingut Aller, wie bei den Letten, Finnen und Slaven. Die Dichter: Skalden, mußten ihre Kunst namentlich wegen des Epos erlernen, um der Sage mächtig zu werden. Die epische Ueberlieferung bildet überall, wenn sie dem Volksleben entspringt, Sängerschulen. Die Dichter hielten sich meistens an den Höfen der Fürsten auf, wanderten aber frei von Hof zu Hof und liebten es, die Gaben, welche sie sich in der Ferne ersungen hatten, als Ehrenpreise in die Heimath mitzubringen. Als der älteste Skalde wird der Gott der Dichtkunst selber, der mythische Bragi genannt. Die Blüthe der Skaldenpoesie fällt zwischen das achte und eilfte Jahrh., also noch vor Snorre Sturleson, der schon eine Menge Citate aus Skaldenliedern macht. Es sind uns die Namen vieler Skalden aufbehalten, wie Thiodolf von Hwin, Thorbjörn Hornkloft, Egill Skallagrim, Einar Helgason, Eivinder Skaldaspillr, Gumlaugr Ormstunga, Hallfrödr Vandrädosskald u. A. (S. Ettmüllers Handbuch der Deutschen Literaturgeschichte von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten mit Einschluß der angelsächsischen, altscandinavischen und mittelniederländischen Schriftwerke, Leipzig 1847, 81—92.).

Dem Inhalt nach waren die Gesänge der Skalden meistens durch die Gelegenheit bedingt, bei Schlachten, Thronbesteigungen, Vermählungen, Versöhnungen, Todesfällen. Gesang im Allgemeinen hieß Kvädi oder Liod; Slagr ein von Harfenschlag begleiteter; Bragr ein großes Gedicht, ein ganzes Epos; Quitha eine Darstellung unglückseliger Ereignisse; Gratr ein Klaggesang;





Rid, ein Hohnlied; Lof, Maerd oder Hrordr, ein Loblied; Mansaungr ein Liebeslied; Galldr, ein Zauberlied; Vallgalldr, Todtenbeschwörung; Flockr, ein kürzeres Lob- oder Danklied; Dräpa ein Ehrengedicht, Panegyrikus auf berühmte Helden und Fürsten, später auf Märtyrer und Heilige ausgedehnt. — Mal hieß ein Gesang im Fornyrdalag. — Einzelne für sich, auch durch ihren Sinn abgeschlossene Strophen nannte man Visur. Der Name Rimur wurde erst für die spätern Volkslieder gebraucht.

In der Form zeigte die Skalda auch als Lyrik eine stete Hinneigung zur epischen Behandlung, nicht unähnlich der Art, wie die Pindarischen Gesänge das mythische Element in sich aufnahmen. Im Ausdruck herrschte eine Liebe zu kühnen, oft seltsamen, später sogar frostigen und gezierten Metaphern, wie wir sie nur irgend in der Indischen oder Muhammedanischen Poesie finden. Schon die Eddenlieder nehmen diese Richtung namentlich in den Räthselfragen, in den Hohnreden und Kampfbeschreibungen. Insbesondere aber nährte die mythologische Anspielung die Pflege der poetischen Paraphrase. Nicht weniger künstlich gestaltete sich die metrische Form. Allerdings lassen sich die Versarten auf 4 einfachere Grundschemata zurückführen, auf das Fornyrdalag, das Toglag, das Drottkvädi und das Runhenda, allein durch Variation wurden dieselben bis zu 136 vervielfältigt. Die Füße der Verse wurden nicht gemessen. Die Alliteration machte ihre eigentliche Seele aus. Der Endreim kam erst durch den Skalden des Königs Sverker Kolson von Schweden, Einar Skulason, im Norden auf, etwa seit 1150. Er gebrauchte ihn zuerst in einem Liede, das er auf die Schlacht bei Lekbärg dichtete, welche König Eystein von Norwegen über die Hisinger gewann. Ohne die Alliteration zu verdrängen, ward er seit dieser Zeit heimisch und im Runhendametrum, worin man die Volkslieder verfaßte, zum Gesetz.

## Die jüngere Edda.

Bei einer so großen Künstlichkeit der Poesie wurde, als sie zum Verfall überging, eine Poetik Bedürfniß. Eine solche ist die sogenannte jüngere Edda von Snorre Sturleson, der

## Die Kunſtpoeſie der Skalden.

Von der ältern Edda geht man gewöhnlich ſofort zur jüngern nach einer vollkommen begreiflichen Gedankenaſſociation über. Bei näherem Betracht aber liegt zwiſchen den urkräftigen, volksmäßigen, wahrhaft epiſchen Liedern, welche Sämund aus grauer Vorzeit ſammelte, und zwiſchen der ars poëtica des Snorre Sturleſon eine große Epoche in der Mitte, nämlich die Kunſtpoeſie der Skalden. Der Germaniſche Norden hatte zwar keinen ſo zünftig abgeſchloſſenen, von einer Prieſterariſtokratie abhängigen oder mit ihr verſchmolzenen Sängerſtand, wie die Bretoniſchen Kelten; aber die Dichtkunſt war bei ihm auch nicht in dem Grade Gemeingut Aller, wie bei den Letten, Finnen und Slaven. Die Dichter: Skalden, mußten ihre Kunſt namentlich wegen des Epos erlernen, um der Sage mächtig zu werden. Die epiſche Ueberlieferung bildet überall, wenn ſie dem Volksleben entſpringt, Sängerſchulen. Die Dichter hielten ſich meiſtens an den Höfen der Fürſten auf, wanderten aber frei von Hof zu Hof und liebten es, die Gaben, welche ſie ſich in der Ferne erſungen hatten, als Ehrenpreiſe in die Heimath mitzubringen. Als der älteſte Skalde wird der Gott der Dichtkunſt ſelber, der mythiſche Bragi genannt. Die Blüthe der Skaldenpoeſie fällt zwiſchen das achte und eilfte Jahrh., alſo noch vor Snorre Sturleſon, der ſchon eine Menge Citate aus Skaldenliedern macht. Es ſind uns die Namen vieler Skalden aufbehalten, wie Thiodolf von Hwin, Thorbjörn Hornkloſi, Egill Skallagrim, Einar Helgaſon, Eivinder Skaldaſpillr, Gumlaugr Ormſtunga, Hallfröðr Vandrâdoſſkald u. A. (S. Ettmüllers Handbuch der Deutſchen Literaturgeſchichte von den älteſten bis auf die neueſten Zeiten mit Einſchluß der angelſächſiſchen, altſcandinaviſchen und mittelniederländiſchen Schriftwerke, Leipzig 1847, 81—92.).

Dem Inhalt nach waren die Geſänge der Skalden meiſtens durch die Gelegenheit bedingt, bei Schlachten, Thronbeſteigungen, Vermählungen, Verſöhnungen, Todesfällen. Geſang im Allgemeinen hieß Kvädi oder Liod; Slagr ein von Harfenſchlag begleiteter; Bragr ein großes Gedicht, ein ganzes Epos; Quitha eine Darſtellung unglückſeliger Ereigniſſe; Gratr ein Klaggeſang;





Rid, ein Hohnlied; Loſ, Maerd oder Hrordr, ein Loblied; Mansaungr ein Liebeslied; Galdr, ein Zauberlied; Vallgaldr, Todtenbeſchwörung; Flockr, ein kürzeres Lob- oder Danklied; Dräpa ein Ehrengedicht, Panegyrikus auf berühmte Helden und Fürſten, ſpäter auf Märtyrer und Heilige ausgedehnt. — Mal hieß ein Geſang im Fornyrdalag. — Einzelne für ſich, auch durch ihren Sinn abgeſchloſſene Strophen nannte man Viſur. Der Name Rimur wurde erſt für die ſpätern Volkslieder gebraucht.

In der Form zeigte die Skalda auch als Lyrik eine ſtete Hinneigung zur epiſchen Behandlung, nicht unähnlich der Art, wie die Pindariſchen Geſänge das mythiſche Element in ſich aufnahmen. Im Ausdruck herrſchte eine Liebe zu kühnen, oft ſeltſamen, ſpäter ſogar froſtigen und gezierten Metaphern, wie wir ſie nur irgend in der Indiſchen oder Muhammedaniſchen Poeſie finden. Schon die Eddenlieder nehmen dieſe Richtung namentlich in den Räthſelfragen, in den Hohnreden und Kampfbeſchreibungen. Insbeſondere aber nährte die mythologiſche Anſpielung die Pflege der poetiſchen Paraphraſe. Nicht weniger künſtlich geſtaltete ſich die metriſche Form. Allerdings laſſen ſich die Versarten auf 4 einfachere Grundſchemata zurückführen, auf das Fornyrdalag, das Toglag, das Drottkvädi und das Runhenda, allein durch Variation wurden dieſelben bis zu 136 vervielfältigt. Die Füße der Verſe wurden nicht gemeſſen. Die Alliteration machte ihre eigentliche Seele aus. Der Endreim kam erſt durch den Skalden des Königs Sverker Kolſon von Schweden, Einar Skulaſon, im Norden auf, etwa ſeit 1150. Er gebrauchte ihn zuerſt in einem Liede, das er auf die Schlacht bei Lekbärg dichtete, welche König Eyſtein von Norwegen über die Hiſinger gewann. Ohne die Alliteration zu verdrängen, ward er ſeit dieſer Zeit heimiſch und im Runhendamettum, worin man die Volkslieder verfaßte, zum Geſetz.

## Die jüngere Edda.

Bei einer ſo großen Künſtlichkeit der Poeſie wurde, als ſie zum Verfall überging, eine Poetik Bedürfniß. Eine ſolche iſt die ſogenannte jüngere Edda von Snorre Sturleſon, der

1178 zu Hvamm auf Island geboren wurde. Er gelangte durch seine Verheirathung mit der Tochter des reichen Verdis zu bedeutendem Vermögen, war aber, als ein ächter Normann, habsüchtig und streitlustig und daher in beständige Fehden verwickelt. Er war der letzte Lagmann des Isländischen Freistaats und gerieth in den Verdacht, ihn der Norwegischen Herrschaft unterwerfen zu helfen. Bei Reikjaholt ward er 1241 erschlagen. Ein höchst gebildeter Mann, wie er sich besonders in seiner Geschichtschreibung darstellt, von welcher unten die Rede sein wird, faßte er für die Skalden ein sehr verständiges Handbuch ab, das in folgende Abtheilungen zerfällt: 1) Dámisögur, 78 Beispielreden; nämlich zuerst Gylfaginning: Gylfs Täuschung oder Hars Lygi: Hars Lügen. Dies ist eine Darstellung der Scandinavischen Mythologie in Prosa mit eingemischten Fragmenten von Eddenliedern. Man könnte sie einen Commentar der Völuspá nennen. Sodann folgt Bragarädur, Reden des Gottes Bragi, worin verschiedene Mythen von Iduna, Thor und Loki erzählt werden, namentlich auch vom Ursprung der Dichtkunst, weshalb sie Quasirs Blut und der Zwerge Trunk genannt werde. 2) Skalda oder Skaldskaparmal: die Dichtkunst, nämlich a) die Kenningar, eine poetische Synonymik von 145 Gegenständen, wie sie poetisch umschrieben werden können, ähnlich wie im Alvismal der ältern Edda; b) Okendheiti, Benennungen in der Skaldensprache ohne Umschreibung; c) Tornöfer, ungewöhnliche Benennungen der Familienverhältnisse, Körpertheile und geistigen Eigenschaften; d) Bragahättir, drei Lehrgedichte an den König Hakon von Norwegen und dessen Neffen Skuli über die Metrik und Prosodie (Háttalykill) mit mehr als hundert verschiedenen Versarten. 3) Malslittarit, die Skaldische Buchstabenlehre, a) Latino stafrofit, die Lateinische; b) Malfröbinnar Grundvöllr, die Laut- und Sprachlehre der Nordischen Sprache, der Norräna tungar; c) Figúrur i rädunni, eine Erklärung der Redefiguren. (Der Abschnitt Dämisögur wurde unter dem Titel: die Edda, zuerst von Rühs, Berlin 1812, ins Deutsche übersetzt.)

## Die Saga.

Aus den alten Götter- und Heldenliedern so wie aus den Gesängen der Skalden entwickelte sich eine außerordentlich umfangreiche Sagenpoesie, die zugleich dem Gehalt nach zu den vortrefflichsten Producten der Epik gehört, obwohl sie großentheils schon den mythischen Boden verläßt und mit Bewußtsein auf das historische Gebiet übertritt. Die Normänner waren damals vornämlich Seeräuber, die auf ihren weiten Streifzügen, in denen sie alle Völker beunruhigten, einen nie ausgehenden Stoff von Abenteuern anhäuften und zur Winterszeit an der Flamme des Heerdes so sagelustig waren, als wir nur immer von den Griechen oder Morgenländern uns vorstellen. In den Inhalt dieser Sagen fällt auch der Uebergang in's Christenthum. Die Manier des Vortrags, das Lied mit prosaischer Erzählung einzuleiten und zu durchflechten, die wir schon in den alten Eddenliedern treffen, ließ unmerklich zur ausgedehnteren Prosaform übergehen, die jedoch zur Bewährung des Gesagten und zur lebendigern Veranschaulichung noch immer Strophen aus Eddaliedern oder Skaldengesängen einrückte und ohne Einmischung von Reflexionen dialogisch zu erzählen liebt.

Eine große Menge von Sagen gehören nun der Scandinavischen Geschichte als solcher an, wie die Laxdälasaga, die Gunlang Ormstungasaga, die Hervararsaga, die Trygväsonsaga, die Frithiofssaga u. a. (Sagaenbibliothek des Scandinavischen Alterthums in Auszügen von P. E. Müller, aus der Dänischen Handschrift übersetzt von K. Lachmann, Berlin 1816. Die Sagen gehen vom Anfang des zwölften bis zum vierzehnten Jahrhundert.) Eine selbstständige Verarbeitung der Nordischen Sagen zur Geschichte, worin Othin als ein der Magie kundiger König aufgeführt wird, aber auch noch viele Skaldenlieder, namentlich vom Hainer Thiodolf, von Hornklofi und Eivindrskaldaspillir angezogen werden, gab Snorre Sturleson in seinen: Noregs Konunga Sögur, die gewöhnlich nach einem gleich zu Anfang vorkommenden Worte: Weltkreis, die Heimskringla genannt werden und bis auf 1176 gehen. (Deutsch von F. Wachter, 2 Bde., Leipzig 1835 — 36.). — Neben ihm steht

Saxo Grammaticus, ein Däniſcher Prieſter, der 1204 ſtarb, mit ſeinem Werke: Historiae Danicae Libb. XVI, ed. Stephanius, Hafniae 1654. Die erſten acht Bücher enthalten großentheils Sagenauszüge und die darin vorkommenden Skaldenlieder ſind von Saxo in die verſchiedenſten Lateiniſchen Metra überſetzt. Er iſt für die Scandinaviſche Welt daſſelbe, was Galfred von Monmouth für die Bretoniſche.

Von den allgemeineren Sagen gehören hieher: 1) die Volſungaſaga in 52 Capiteln; ſie enthält den ganzen Cyklus der Sigurdſage mit vielen Citaten aus den ältern Eddenliedern. Sigurd war ein Wolſung. (Herausgeg. v. Björner in den Kämpedater, Stockholm 1737.). 2) die Wilkina- oder Niflungaſaga in 382 Capiteln entſprang nach ihrer eigenen Ausſage aus den Mittheilungen Deutſcher Männer von Soeſt, Münſter und Bremen, welche durch den Verkehr der Hanſa nach Bergen in Norwegen kamen und vornämlich die Dietrichsſage erzählten. Dieſe Auffaſſung gehört alſo ſchon dem dreizehnten Jahrh. an, iſt aber eben deshalb ein ſehr merkwürdiges Zeugniß von der Lebendigkeit, in welcher damals noch die alte Sage unter den Deutſchen exiſtirte. Sie ſteht an Poeſie der Volſungaſaga ſehr nach, iſt aber deshalb nicht etwa ſchlecht erzählt, ſondern kann als ein kykliſches Epos der ganzen Gothiſch-Fränkiſchen Sage betrachtet werden. (Herausgeg. von Peringskiold, Stockholm 1715.) 3) die Regnar Lodbrokiſaga in 24 Capiteln. Regnar war einer der berühmteſten Seekönige und durch ſeine zweite Frau Aſlauga, Sigurds Tochter, die derſelbe mit Brynhildur erzeugt hatte, mit den Völſungen verwandt. Seine erſte Frau Thora hatte er durch einen Drachenkampf erworben. In einem tollkühnen Angriff auf England ging er unter, wurde, da er ſich nicht zu erkennen gab, in einen Schlangenthurm geworfen und ſang hier den berühmten Todesgeſang, das Krakumal, das wir noch übrig haben. (Das Krakumal, 29 Strophen, Text und Ueberſetzung in F. Lorenz: Geſchichte Alfred des Großen, Hamburg 1828, 257—77.) 4) die Nornageſtſaga in 11 Capiteln bezeichnet das Erlöſchen der Sage. Sie erzählt zwar auch noch Sigurd's und Brynhild's Geſchichte, auch Regnars Lodbroki's und ſeiner Söhne Tod, allein die Einkleidung





iſt ſchon ganz chriſtianiſirend. Geſt, ein alter dreihundertjähriger Sänger, hat ſich ſchon lange einſegnen, d. h. mit dem Kreuze bezeichnen laſſen, wird aber erſt an Olaf's Hofe getauft, an welchem kein Heide mehr gelitten ward. Wir erſehen wenigſtens ſo viel daraus, daß dieſe Normänner auch als Chriſten die alte heidniſche Sage noch immer ſehr liebten. Geſt citirt auch noch das alte Eddenlied, das Brynhild bei ihrem Niederritt zur Hel ſang, ausführlich. Die Nornageſtſage iſt nur ein Moment in der Sage von Olaf Trygväſon. (v. d. Hagen: Nordiſche Heldenromane, Breslau 1814—28, 1—3) Wilkina- und Niflungaſaga; 4) Volſungaſaga; 5) Regnar Lodbroks (d. h. Lodderhoſe) und Nornageſts Saga. — G. Lang: Unterſuchungen über die Geſchichte und das Verhältniß der Nordiſchen und Deutſchen Heldenſage. Frankfurt a. M. 1832.)

## Die Kämpeviſer.

Mit dem vierzehnten Jahrhundert erſtarb die Sagenpoeſie und ging gänzlich in Fiction als eine gekünſtelte Nachahmung der ältern Sagaen über. Die Poeſie aber ergriff nun die Elemente der heidniſchen Sage und geſtaltete ſie zu mährchenhaften Balladen um. Die Götter waren längſt verſchwunden; die beſtimmtere Erinnerung an die Helden des Epos war verblaßt; aber die Vorſtellungen von Rieſen und Zwergen, von Helden und ſchönen Königstöchtern, von Meerwundern und Elfen, von Fluch und Zauberei, lebten in den Liedern des Volkes in Dänemark, Norwegen und Schweden mit unverſieglicher Kraft fort. Die Lieder ſind in der Form oft roh, aber voller Poeſie. Die dialogiſche Form dauert bei ihnen fort. Lieder von Sigurd, Brunhild und Chriemhild haben ſich ſelbſt auf den entlegenen Faröerinſeln und auf der Inſel Hven erhalten (W. Grimm: Altdäniſche Heldenlieder. Heidelberg 1811. Talvj: Verſuch einer geſchichtlichen Charakteriſtik der Volkslieder Germaniſcher Nationen. Leipzig 1840.)

## β) Das Saſſiſche Epos des Nordſeekreiſes.

Wir dürfen nicht zweifeln, daß die Sigurdſage ſich durch alle Stämme Germaniſcher Zunge verbreitet habe, denn wir finden ſie überall, wenn ſie gleich Namen und Umſtände ändert. Ihr Charakter bleibt weſentlich Nordiſch. Die Tendenz zur Größe, die in das Maaßloſe umſchlägt und im Untergang ganzer Geſchlechter mit blutig düſterer Erhabenheit endet, bleibt allen ihren Spuren aufgeprägt. Vom Oſten und Süden her breitete ſich die Dietrichsſage ebenfalls über alle Deutſchen Stämme aus und erreichte in der Geſtalt der Wilkinaſage endlich auch den Scandinaviſchen Norden. Zwiſchen beiden Ausgangspuncten ſcheint nun aber noch ein mittlerer Kreis gelegen zu haben, der uns gänzlich verloren ſein würde, wenn wir nicht noch zwei glänzende Zeugniſſe von ihm beſäßen. Dies iſt das dem Saſſiſchen am Ufer der Nordſee wohnenden Stamm eigenthümliche Epos. Der Niederdeutſche Küſtenſtamm war, wie die Normannen, der Seeräuberei ergeben und zerſplitterte ſich durch dieſelbe. Die Nordiſchen Seefahrer hatten erſt in Norwegen, dann in Island, einen feſten Anhalt, in welchem ſie ihre Sagen ausdichteten. Die Dänen, Sachſen, Geaten (Jüten), Angeln und Frieſen aber wurden in die Unruhe der Völkerwanderung hineingeriſſen und viel früher der chriſtlichen Kirche wenigſtens äußerlich einverleibt. Die aus ihrem eigenen Leben entſpringende Sage nahm nun eine ähnliche Geſtalt an, wie diejenige, welche wir in der Regnar Lodbrokſage vor uns haben. Es iſt wohl zu merken, daß in der Volſungenſage, in den Eddiſchen Sigurdliedern, das Meer und die Seefahrt nirgends vorkommen. Die Helden reiten einſam für ſich durchs Land oder wandern auch zu Fuß. Alle Begebenheiten wickeln ſich zu Lande ab. Dies ſpricht eben für den rein Deutſchen Urſprung der Sage, denn die Scandinaviſche Poeſie iſt von Anſchauungen des Meeres und der Schifffahrt in reichem Maaße erfüllt. Nun beſitzen wir noch zwei Epen, welche uns das Epos nach ſeinem maritimen Element vorführen, nämlich Beowulf und Gudrun. Beide ſchildern uns das Heldenleben von Küſtenſtämmen, die auch das Grab der Helden am Meeresufer emporhügeln, damit es den Fahrenden weithin ſichtbar ſei. Im Innern

dieſer Gedichte finden wir das Merkwürdige, daß die Blutrache als Motiv in ihnen zurücktritt und daß die eigentliche Seele, von welcher das ethiſche Intereſſe darin getragen wird, die Treue iſt, in Beowulf die des Mannes, in Gudrun die des Weibes.

## Beowulf.

Beowulf iſt der Dienſtmann des Geatenkönigs Hyglak, der zwiſchen 512 und 520 wahrſcheinlich bei Knik erſchlagen wurde, worauf der ihm verwandte Beowulf folgte (H. Leo: über Beowulf. Halle 1839, 19.). Er fuhr freiwillig zum Dänenkönige Hrothgar, die Burg Heoroth von einem Menſchenfreſſenden Waſſerungethüm Grendel und deſſen Mutter zu befreien, was ihm auch gelang. In hohem Alter tödtete er einen Drachen, der auf herrenloſen Schätzen in einem Heldengrabe lagerte und ſein Land verwüſtete, ſtarb aber im Siege. Dieſe Sage iſt uns in 43 Geſängen in Angelſächſiſcher Sprache und in alliterirenden, dem Eddiſchen Fornyrdalag ſich anſchließenden Verſen überliefert (zuerſt herausgegeben von Thorkelin, Kopenhagen 1815; deutſch in ſtabreimender Ueberſetzung von Ettmüller, Zürich 1840.). Die Angeln haben unſtreitig die Sage mit nach England gebracht, wo ſie natürlich manche Veränderungen erlitt, ohne jedoch den heidniſchen Kern und die ächt epiſche Faſſung zu verſehren. Beowulf iſt in der Kunſt der epiſchen Schilderung allen übrigen Liedern des ganzen Germaniſchen Epos überlegen. Es kann uns eine Ahnung von den Verluſten geben, die wir erlitten haben. Die Anſchaulichkeit, mit welcher z. B. die Einrichtung der Burg Heoroth, insbeſondere aber der Kampf Beowulfs mit Grendels Mutter unter dem Waſſer dargeſtellt iſt, iſt bei aller Kürze höchſt maleriſch. Beowulf iſt außerdem dadurch ſehr wichtig, daß er acht Epiſoden enthält, in denen Sänger alte Sagen vortragen, denn obwohl dieſelben epitomatoriſch gehalten ſind, ſo ſehen wir doch daraus nicht nur die Lebendigkeit der uns bekannten Sagen, ſondern erfahren auch von uns unbekannten, die geſungen wurden. So trägt ein Scop d. h. Sänger bei dem Mahle nach Grendels Beſiegung den Kampf von Hengeſt und Hnäf gegen den Frieſen Finn vor.

## Gudrun.

Beowulf ist der bis in den Tod getreue Schirmvogt seines Volkes, der noch als Greis den Kampf mit dem Land verderbenden Drachen bestand. Gudrun ist die treue Jungfrau, die ihrer Liebe unter den größten Demüthigungen, Unbilden, Versuchungen und Gefahren unverrückt ergeben bleibt. Wie die Gudrunsage uns jetzt vorliegt, ist sie freilich von höfischen Dichtern in der mittelhochdeutschen Sprache verarbeitet worden. Die ursprüngliche, dem Beowulf gewiß ähnliche Form der stabreimenden, mächtig einherrauschenden Verse, die Kühnheit und Schärfe, die Bildlichkeit und Gedrungenheit des Ausdrucks, der frische Hauch der Meereswelle im Colorit, ist dadurch aufgehoben und die Behandlung der der Nibelungen angenähert, jedoch ohne die strenge Geschlossenheit derselben, vielmehr ausschwankend in Betrachtungen und subjective Ergüsse nach Art der Spielmannspoesie (Gudrun, Nordseesage. Von San Marte, Berlin 1839, 273.). Wir haben schon bemerkt, daß die drei Lieder der alteddischen Helgaquitha die älteste Fassung der Gudrunsage überliefert haben. In dem gegenwärtig uns übrigen Gedicht sind drei verschiedene Sagen nach einander behandelt, von Sigeband, Hagen und Hilde; von ihrer Tochter Hilde und Hettel von Helingen; von Gudrun und Herwig. Zuerst spielt das Gedicht in Irland, dann an den Niederländischen Küsten, wo sich noch locale Spuren nachweisen lassen, die v. Plönnies in seiner Ausgabe und Uebersetzung 1852 in einer Karte vereinigt hat. Gudrun ist die Tochter Hilde's und Hettel's. Hartmuth von Ormanie (Normandie) entführt Gudrun mit Gewalt und ihr Vater fällt, als er dem Räuber nachsetzt. Lange wird sie in schmachvoller Gefangenschaft gehalten, bis ihr Geliebter Herwig von Seeland und ihr Bruder Ortwin sie befreien. Die Richtung auf einen versöhnenden Schluß ist Gudrun eigenthümlich, der Ueberfluß an Verheirathungen jedoch mehr im Geschmack der ritterlichen Epik, als der alten Heldensage. Wie wenig der Oestreichische Ueberdichter sich in die nordische Sprache hat finden können, beweist unter Anderem, daß er aus Morland, d. h. Sumpfland, Mohrenland gemacht hat. Doch hat er die

wesentlichen Züge in ihrer tiefen Poesie nachempfunden und glücklich wiedergegeben, so daß unter den deutschen Heldenliedern Gudrun durch die Schönheit der Composition und Detailausführung hervorragt. (Müllenhof: Kudrun, Kiel 1845.)

---

### γ) Das Gothisch-Burgundische Epos.

Außer dem Fränkischen Sagenstock, der auch zum Scandinavischen wurde, und außer der Sassischen Nordseesage, die mit vielen Scandinavischen Sagen, wie namentlich der Regnar Lodbrokiquitha, im Typus analog ist, bildete sich noch ein dritter Kreis, welcher den südlicher wohnenden Deutschen Stämmen zugehörte. Wir nennen ihn den Gothisch-Burgundischen, weil die Gothen in ihm den einen, die Burgunder den andern Centralpunct abgeben und die letztern den Zusammenhang mit der Fränkischen Sage vermitteln, die sich allmälig mit der Gothischen zu verflechten suchte. Die Gothische Sage wurzelt in der Entzweiung des Königs Ermenrich (Eormanrik, Jormunrekur, Ermanaricus) mit Dietrich von Bern (Thidrek, Theodorich von Verona). Ermenrich, von welchem auch Jornandes in seiner Geschichte der Gothen spricht, hatte einen Rathgeber Sibech, der seiner Ergebenheit wegen den Beinamen des treuen empfing. Ermenrich handelte gegen ihn, wie David gegen Urias. Er schändete sein Weib in seiner Abwesenheit. Dies empörte Sibech. Um aber seine Rache sicherer auszuführen, verbarg er seinen Zorn und verleitete den Kaiser, seinen Sohn und seine Neffen, die Harlunge, zu morden. Dann reizte er ihn gegen Dietrich, der ebenfalls sein Neffe war. Dietrich flieht vor ihm mit den Wölfingen zu Etzel (Attila) in's Hunnenland. Etzel und seine Gemahlin Herke (Helke) geben ihm ihre Nichte Herrad zur Frau und er nimmt Theil an Etzels Kriegszügen. Etzel läßt ihn sogar mit seinem Heer aus Hunnenland nach Lamparten (der Lombardei) ziehen, wo er den Ermenrich in mehren Schlachten, namentlich in der von Raben (Ravenna) besiegt.

Die Gedichte, in denen wir diesen Sagencyklus noch übrig haben, gehören sehr verschiedenen Jahrhunderten und sehr ver-

schiedenen Bildungsstufen an. Das älteste derselben, ein Fragment von dem Kampf Hildebrands mit seinem Sohn Hadubrand, die einander nicht kennen, ähnlich wie Rusthm und Sohrab, Odysseus und Telegonos, fällt noch ins achte Jahrh., ist ohne Strophentheilung, ohne Endreim, alliterirend, im Ausdruck den Eddenliedern verwandt und dem Dialekt nach ins Niederdeutsche fallend. — Dann folgt ein Gedicht von der Flucht Walthers von Aquitanien mit der schönen Hildegund von Etzels Hof, wo sie als Geißeln lebten, in ihre Heimath. Auf dem Waschenstein aber, d. h. den Vogesen, wird Walther von dem Burgundischen Könige Günther und seinen Mannen angerannt und hat besonders mit einem derselben, Hagen, einen blutigen Kampf zu bestehen, der jedoch versöhnlich endet. Dies Gedicht ist in Lateinischen Hexametern von einem Mönch des Klosters St. Gallen, Ekkehard III., der 975 starb, verfaßt. — So viel derselbe nun auch von Nachahmung der Lateinischen Epiker hinzugethan hat, so ist doch noch viel ächt Volksmäßiges und Poetisches geblieben. — Wir müssen annehmen, daß die Sage unter dem Volk noch immerfort sich lebendig erhielt und ersehen dies auch aus den Lateinischen Geschichtschreibern jener Zeit, die uns als Geschichte erzählen, was offenbar Sage war, wie Widukind der Sachse die Sage von Irmfried und Iring, Paul Warnefrid der Longobarde die Sage von Alboin und Autharit, Hunibald der Franke Fränkische Sagen überliefert haben.

Als sich nun die höfische Epik entwickelte, welche die Keltische Dichtung durch die Virtuosität künstlerischer Darstellung bei uns einheimisch machte, lag es nahe, daß ein Dichter auch die Volkssage von der Höhe dieses ästhetischen Standpunctes aus behandelte. Daß derselbe nicht nur die Sage, sondern daß er die Sage auch in poetischer Form vorfand, ist unzweifelhaft. Schon die Eddenlieder legen Zeugniß davon ab. Daß er aber diesen ihm durch die Tradition gegebenen Stoff mit künstlerischer Genialität gestaltete, ist ebenso unzweifelhaft. Doch schlossen die Dichter sich der volksmäßigen Form noch insofern an, daß sie in Strophen von 4 Langzeilen dichteten, die aus sechs oder sieben Hebungen mit männlichem stumpfen Endreim bestanden. Sie ge-

ſtatteten eine große Freiheit der Behandlung, ähnlich dem Fornyrdalag, und zerfielen durch die Cäſur wieder in zwei Hälften, ſo daß das Ganze in 8 kleinere Glieder zerfiel. Wir nennen dies Metrum heute gewöhnlich die Nibelungenſtrophe.

## Die Nibelungen.

Wie uns die Nibelungen gegenwärtig vorliegen, gehören ſie früheſtens dem Ende des zwölften, ſpäteſtens dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an. In 39 Geſängen umfaſſen ſie beinahe zehntauſend Verſe. Die Sprache iſt, was wir jetzt mittelhochdeutſch nennen. Einen äußern Anhalt mag der Dichter in den Aufzeichnungen gefunden haben, welche der Biſchof Pilgrim von Paſſau durch ſeinen Schreiber Konrad ſoll haben machen laſſen. Dem Inhalt nach iſt zwiſchen den Eddenliedern, welche Sigurds Geſchichte darſtellen, und den Nibelungen der Unterſchied, daß dieſe alles Magiſche in den Hintergrund drängen und Dietrich mit den Amelungen in den Kampf hereinziehen. Beides iſt im Intereſſe der Sittlichkeit geſchehen; jenes, um die Freiheit der Selbſtbeſtimmung ſo wenig als möglich zu beſchränken, dies, um der Gerechtigkeit beſſer genügen zu können. In der Nordiſchen Sage iſt der urſachliche Zuſammenhang viel entſchiedener durch das Geſetz der Blutrache beſtimmt, während dies bei den Nibelungen ſich auf Chriemhildens Rache concentrirt und nicht ſowohl als ein heiliges Geſetz, ſondern mehr ſubjectiv als eine individuelle Regung des Gemüths des langrächen Weibes erſcheint. Die erſte Hälfte der Nibelungen, worin Sigurd unter dem Namen Sigfrid den Mittelpunct ausmacht, iſt daher oft dunkel, trocken, mehr andeutend, namentlich in Allem, was Brunhild betrifft. Im Nordiſchen iſt Brynhild die adligſte Geſtalt der ganzen Sage, freilich in den ungeheuren Maaßverhältniſſen einer heroiſchen Welt. Als Sigurd auf ihr Anſtiften getödtet iſt und ſie ſich ſelbſt dem Tode weihet, opfert ſie auch noch acht Knechte und fünf Mägde an ihrem Scheiterhaufen, an den Achilleus bei der Leichenfeier für den Patroklos erinnernd. Die Brunhild der Nibelungen, die nicht mehr als heidniſche Walkyrie, als göttliche Schlachtenjungfrau auftritt, iſt daher nur noch eine ſeltſame

Amazone, die sich ihr Magdthum nur durch Kampf rauben läßt. In Sigfrids Geschichte ist seine Untreue gegen Brunhild unterdrückt und seine Erlangung des Hortes nur mit wenigen Strichen skizzirt. — Gudrunar heißt in den Nibelungen Chriemhild, während in den Eddenliedern Grimhildur der Name ihrer Mutter ist. An die Stelle des nicht durch Eid gebundenen dritten Bruders Guttormur tritt der Dienstmann Hagen von Tronegg, die bewundernswürdigste Schöpfung der Nibelungen. In ihm ist jene Selbstgewißheit, die wir als den eigenthümlichsten Zug des Germanischen Heroenthums oben bemerklich gemacht haben, zur äußersten Consequenz durchgebildet, so daß er in seinem Trotze das Schicksal selber herausfordert.

Aber hier müssen wir erst auf dasjenige Motiv einen Blick werfen, was in der Deutschen Sage, namentlich in den Nibelungen, als wesentlich hervortritt, auf das Lehensverhältniß. In der Nordischen Sage erscheinen die Helden und Heldinnen vereinzelt. Sie verbinden sich unter einander durch Eide. Sigurd reitet ganz allein nach Hindarfiall u. s. w. Im Sassischen Epos sehen wir schon die Dienstmannen um den Fürsten geschaart, aber noch in einer gewissen lockern Genossenschaftlichkeit. In der Dietrichssage als solcher genommen ist gar kein anderes Motiv thätig, als die Lehnstreue. Dietrich ist sehr tapfer und treu, aber auch ohne alle Romantik der Liebe. Seine Verheirathung mit Herrad, Etzels Nichte, ist völlig prosaisch, ein politischer Act. Dagegen wird bei ihm das Dienstmannenverhältniß zum Ideal erhoben, indem er überall im Kreise der Seinen auftritt, unter denen sein alter Waffenmeister Hildebrand obenan steht. Dietrichs Geschichte besteht daher nur aus einer Reihe von Kämpfen. Die Nibelungen haben Dietrich dem Könige Etzel gegenüber als frei hingestellt, obwohl er an seinem Hofe weilt. Hiedurch ist es möglich geworden, ihm im Kampf mit den Burgunden eine gewisse Mittlerrolle zuzutheilen. Die Schwere des Lehnsverhältnisses fällt einerseits auf Hagen, andrerseits auf Rüdeger von Bechlaren. Hagen mordet Sigfrid, weil er durch ihn die Ehre seines Herrn befleckt glaubt. Rüdeger kämpft gegen die Burgunden, weil Etzel es von ihm als seinen Vasallen fordert. Dietrich, um Rüdegers Tod zu rächen, der





im Kampf mit Gernot fällt. Er tödtet aber Gunther und Hagen nicht, sondern überliefert sie der Chriemhild gebunden, die ihren Bruder enthaupten läßt und Hagen selbst mit Sigfrids Schwert tödtet, worauf Hildebrand wiederum ihr das Haupt abschlägt, ohne daß nun merkwürdiger Weise Etzel an ihm Rache übt. Etzel ist in den Nibelungen eine völlige Nullität, die eben Alles geschehen läßt. In den Sigurdliedern ist er Brynhildurs Bruder, der Gunnar und Högni tödten läßt.

Das Nibelungenepos hat den Begriff, den es selbst vom Schicksal hat, in den Worten ausgesprochen, daß die Liebe zu Leid führe. Diese Auffassung erschöpft aber nicht sein Thema. Allgemein hingestellt ist der Satz unwahr und im Deutschen Epos selber Gudrun seine Antithese, denn in Gudrun führt die Liebe und deren Treue zur Beseligung Aller. Die Liebe wird in den Nibelungen ziemlich kalt behandelt, denn der Dichter entnimmt aus ihr keineswegs die wirksamsten Motive. Sigfrid hört von Chriemhildens Schönheit, überzeugt sich davon und empfängt sie von ihren Brüdern, denen er wesentliche Dienste geleistet hat, zur Frau. Er erwirbt Brunhild von Isenland für Gunther, der Brunhild auch nur gerüchtweise kennt. Von Liebe unter diesen kann nicht die Rede sein. Eine Frau, die in der Brautnacht ihrem Mann Hände und Füße bindet und ihn an einem Nagel aufhängt, ist gewiß nicht von Liebe erfüllt. Nach Sigfrids Tod verheirathet sich Chriemhild mit Etzel lediglich aus Berechnung, durch ihn die Mittel zur Rache zu gewinnen. Die Rache aber übt sie als eine Leidenschaft, in welche nicht gerade die Unendlichkeit der Liebe sich hineinlegt. Ein Hauptmoment der Nibelungen ist dagegen die Verkehrung der Treue in Verrath. Gunther erwirbt Brunhild durch Sigfrid, der mittelst einer Tarnkappe sich unsichtbar macht und somit gegen die edle Fürstin verrätherisch handelt, um seine Treue gegen Gunther zu bewähren. Er hat Brunhild Ring und Gürtel im Ringen mit ihr abgenommen, als er sie für Gunther im Bett überwand, eine der widrigsten Scenen im Nibelungenliede. Und diese Kleinode verräth er an seine Frau, welche wiederum das Geheimniß an Brunhild verräth. Chriemhild will ihren Mann im Kriege schützen und verräth deshalb den verwundbaren Fleck desselben an

Hagen, seinen Mörder, der ihn mit meuchlerischer Tücke tödtet. Hagen aber mordet aus Treue gegen seinen Herrn. Um sie zu morden, ladet Chriemhild verrätherisch ihre Brüder zu sich ein, obwohl sie eine feierliche Sühne mit ihnen geschlossen hatte. Der Dichter hat daher die tragischen Collisionen nicht sowohl aus der Liebe, als aus dem Lehnsverhältniß abgeleitet. Gunther nämlich gibt Sigfrid bei Brunhild für seinen Dienstmann aus, weshalb dieselbe über die Verheirathung Chriemhilds empört ist, mit Gunthers Auskunft sich nicht begnügt, daher ihm sich in der Brautnacht versagt und sich hinterher wundert, warum Sigfrid als Vasall nicht Zins sende oder Dienste leite. Sie will Chriemhild nicht den Vortritt in das Münster gönnen, weil sie in ihr die Frau eines Dienstmanns erblickt, während diese an sich ihr vollkommen gleichberechtigt ist. Hagen mordet Sigfrid lediglich im Auftrag der Familie und Gunther schützt ihn daher gegen Chriemhilds richtigen Verdacht durch die Lüge, daß Räuber ihren Mann erschlagen hätten. Von Rüdeger, Etzels Dienstmann, läßt Chriemhild gleich, als er für seinen Herrn und sie wirbt, sich schwören, daß er ihr Leid rächen wolle. Chriemhild fragt Hagen, wie er es habe wagen können, zu ihr in's Land zu kommen, worauf er als Ursache angibt, daß er als Dienstmann seinem Herrn habe folgen müssen. Rüdeger, der die Nibelungen als Markgraf von Bechlaren bei ihrem Eintritt in das Hunnenland empfangen und dem Giselher sogar seine Tochter verlobt hat, muß als Dienstmann sie bekämpfen, was im ganzen Gedicht die tragischste Situation ist.

Wir haben immer vom Dichter der Nibelungen gesprochen, denn wir sind überzeugt, daß nur ein einziger Künstler die Composition, wie wir sie noch in der Hohenems Laßbergischen Handschrift des dreizehnten Jahrh. übrig haben, zu verfassen im Stande war, so gut als das Ramayana von Einem Valmiki, die Ilias und Odyssee von Einem Homer gedichtet sind. Die Einheit der Anlage und Fortführung des Ganzen, die Gleichheit der einfachen, edlen, knappen, sichern Sprache, die Entwicklung der Charaktere Hagens und Chriemhildens, die absichtliche leise Berührung aller Zauberei, aber auch alles Christenthums, die geschickte Einflechtung von Episoden, die Hervorhebung von





Gestalten, wie Rüdiger und Volker, in denen die Phantasie einen freieren Spielraum sich gönnen durfte, dies Alles war nur möglich, wenn Ein Dichter das Werk ausarbeitete, was natürlich ja gar nicht ausschließt, daß er nicht Vieles aus dem Sagenmunde des Volkes aufgenommen habe. Dies Anschwellen von einem einfachen Anfang bis zu einem so furchtbaren Ende, diese Dialektik der Verhältnisse, dies Liegenlassen des Nebensächlichen, um nur dem Untergang entgegen zu eilen und das Verderben immer breiter, immer unvermeidlicher sich fortwälzen zu lassen, ist nur als ein Product wahrhafter Kunst möglich. Hagen ist daher der eigentliche Held der Nibelungen, denn er ist es, der von dem Untergange, wie die alten Götter, die klarste Voraussicht hat und ihm doch mit freiem Muth entgegengeht. Er ist der Schuldigste, denn er ist Sigfrids Mörder und doch der Schuldlose, denn er hat es ohne Eigennutz nur im Interesse und auf Geheiß seiner Herrin gethan. Es ist bei nationalen epischen Gedichten, die eine ganze große Welt in sich schließen, freilich umsonst, einen Helden in dem Sinn als den einzigen zu fixiren, wie die Römische Aeneis wirklich den Aeneas verherrlicht, allein so ganz und gar ohne eine Gestalt, in welcher sich die Eigenthümlichkeit des Schicksals concentrirt, wird das Epos auch nicht gedacht werden können. Das aber ist den Nibelungen Hagen, der zwischen Sigfrid und Chriemhild in der Mitte steht, der am Hof zu Burgund, der auf der Fahrt zum Hunnenlande, auf dem Kampfplatze selber die Leitung des Geschickes nicht blos übernimmt, sondern auch ausführt und von diplomatischer Skepsis sofort, wenn er zur Gewißheit gelangt ist, zur größten Entschiedenheit des Handelns übergeht. Daß die Nibelungen I—XIX vornämlich Sigfrids Tod, von da bis zum Ende Chriemhildens Rache darstellen, kann auch das blödeste Auge sehen. Aber die Einheit beider Momente ist die Hauptsache. — Der erste Theil ist wesentlich auf den zweiten hin angelegt und die Kunst des Dichters besteht vorzüglich in der Art und Weise, wie er von dem Tode Sigfrids den Uebergang zur Ausführung der Rache gemacht hat. Die dramatische Structur des Gedichts, von welcher man so oft gesprochen hat, beruhet darauf, daß ästhetisch genommen von XIX: wie der Nibelungenhort nach Worms kam, bis

XXVIII, wie Chriemhild Hagen empfing, eine Mitte liegt, in welcher die Wage des Geschicks noch schwankt. Unter allen epischen Gedichten ist keines, das in einer schmuckloseren Sprache mannigfaltigere Contraste, tiefinnerliche Leidenschaften in einem dramatischeren Gange schilderte (Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter, Halle 1830, 127—45.).

Fast sind es hundert Jahre, daß die Nibelungen den Deutschen wieder bekannt geworden sind, denn 1757 gab Bodmer 7 Abentheuer der ersten Hälfte und die ganze zweite unter dem Titel: Chriemhildens Rache heraus. Das Ganze nach derselben Hohenemser Handschrift ließ Müller zu Berlin 1782 in seiner Sammlung altdeutscher Gedichte Th. I. abdrucken. Aber erst durch die Begeisterung und die Ausdauer v. d. Hagens, der 1810 eine besondere Ausgabe veranstaltete, wurde ein allgemeineres Interesse angeregt, dem 1816 K. Lachmann durch seine kleine aber gehaltvolle Schrift: über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth, ein höheres wissenschaftliches Problem gab. Es wiederholte sich der um die Entstehung des Homerischen Epos durch Wolf angeregte Streit auch bei den Nibelungen, um in derselben Weise zu enden. Lachmann zerstörte die Poesie des Kunstwerks, indem er die Urelemente der volksmäßigen Sagendichtung auszuscheiden und auf 20 Lieder zurückzuführen bemühet war. Jetzt hat man, ohne die lebendige Sage als Bedingung zu verkennen, die Nothwendigkeit eines Dichters zugestanden, der mehr als ein nur formeller Diaskeuast war. (A. Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart 1854. Unabhängig von ihm gelangte zu demselben Resultat F. Zarncke: Zur Nibelungenfrage. Leipzig 1854.) Vorzüglich wichtig ist für dieses Resultat, außer der Vergleichung der Handschriften, die Klage geworden, ein Gedicht in kurzen Reimpaaren, welches die Bestattung der Todten und die Benachrichtigung beschreibt, die Etzel die Donau hinauf nach dem Rhein gelangen läßt, mit den Nibelungen vielfach übereinstimmt, aber eine Nordischere Auffassung zeigt. (Vgl. über diese Hr. Kurz: Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig, 1853, I, 492.)





## Noch einmal Gudrun.

Wir haben Gudrun dem Kreiſe der Nordſeefage eingegliedert, weil ſie ihrem ganzen Urſprung nach dorthin gehört und weder mit der Sigfrid- noch mit der Dietrichſage in irgend näherem Verhältniß ſteht. Wir müſſen ſie aber hier noch einmal erwähnen. Wir haben angenommen, daß Gudruns urſprüngliche Geſtalt eine alliterirende Saſſiſche geweſen iſt und daß ſie erſt in das mittelhochdeutſche Idiom und in die Nibelungenſtrophe umgedichtet ſei. Jetzt können wir dies klarer einſehen, denn die Nibelungen ſind unſtreitig das Muſter geweſen, welchem der Dichter der Gudrun in der Mitte etwa des dreizehnten Jahrhunderts nachſtrebte. Holtzmann (a. a. O. 150 ff.) macht die ſehr richtige Bemerkung, daß es im Weſen des Epos liege, unſtrophiſch zu ſein. Die Nibelungenſtrophe legte daher dem Dichter für den Fluß der Handlung manchen Zwang auf und führte manche Leerheiten herbei. Bei der Gudrun iſt dies noch merklicher und die vierte Langzeile ſieht ſich, um nicht den Sinn zu oft abzubrechen, noch öfter zur Ausſchweifung genöthigt, als dies ſchon bei den Nibelungen zuweilen vorkommt. An künſtleriſcher Geſchloſſenheit ſteht ſie den Nibelungen noch mehr, als im Verbau, nach. Die Nibelungen ſind zwar auch biographiſch, inſofern ſie von der Jugend Chriemhilds bis zu ihrem Tode reichen, allein es iſt eben das Geſchick dieſes Einen Weibes, welches alle Begebenheiten äußerlich zuſammenhält, wie Hagen die innere Seele derſelben iſt. In Gudrun gehen wir von der erſten Hilde zur zweiten, von dieſer erſt zu Gudrun über. Alles iſt lockerer wie es auch in der Geſchichtsform ſeefahrender und ſeeräuberiſcher Völker begründet liegt, und an der Regnar Lodbrokſage die trefflichſte Erläuterung findet. Die Nibelungen ſind auch tiefer, als Gudrun. Aber Gudrun iſt mannigfaltiger, verweilt länger bei den anziehenden Gruppirungen und individualiſirt mehr durch einen maleriſchen Ausdruck. In der Organiſation ſchwächer, feſſelt ſie durch größern Reiz der Einzelheiten, vor Allem aber durch die Liebenswürdigkeit der Charaktere. Erſt ſeit 1820 aus einer einzigen ſpäten Handſchrift bekannt, hat ſie einen weiten Leſerkreis erobert. In den Nibelungen iſt jedes Verhältniß ſchon

in seinem Ursprung durch feinere oder gröbere Verletzung der ewigen Gesetze der Sittlichkeit dem Untergange geweihet. Es ist Niemand, mit Ausnahme Rüdigers, Dietrichs und Hildebrands am Ende, mit welchem wir völlig sympathisirten. Auch mit Sigfrid nicht, denn wie sehr der Dichter auch seine Untreue gegen Brunhild gemildert hat, so widersagt uns doch der doppelte Trug, den er gegen sie übt. Chriemhild wird in ihrer Rachsucht endlich ein unweibliches Ungeheuer. Nur der grimme Hagen gewinnt steigend durch seine Umsicht und Kühnheit unsern Antheil. Ganz anders in Gudrun, wo zwar Listen geübt werden, wo aber kein Verrath, kein Meuchelmord, kein Hinschlachten eines ganzen Geschlechts Grau in Grau oder vielmehr Blut in Blut malt. Zwar fehlt es nicht an altnordischen Grausamkeiten, namentlich bei Wate, als die Burg erstürmt wird, allein sie geschehen im frischen Affect und verschwinden in der Totalität. Gudrun aber, die edle Dulderin, ist so fern von allem Haß und aller Rache, daß sie zur finstern Chriemhild das vollendetste Gegenbild ausmacht.

### König Rother.

Zwischen der Feinheit höfischer Behandlung und zwischen der roheren Manier der fahrenden Sänger steht das Gedicht von König Rother in der Mitte, in kurzen unregelmäßigen noch oft alliterirenden Reimpaaren. Rother, ein König in Bari, entführt Helena, die Tochter des Byzantinischen Kaisers, als Kaufmann verkleidet und macht einen Kreuzzug. Der poetische Kern dieses Gedichts, die verdeckte Werbung, ist schöner bereits in Gudrun enthalten, in der Geschichte ihrer Mutter Hilde, um welche Hettel durch den sturmkühnen Wate und den Sänger Horant wirbt. In der Wilkinasaga heißt Rother Osantrix.

### Dietrichs Geschichte.

Dietrichs Jugend wurde der Sigfrids analog ausgedichtet, indem man ihn sich mit Riesen, Sigenot, Ecke, und Zwergen, König Laurin, in Begleitung seines treuen Waffenmeisters





Hildebrand, herumschlagen ließ. Diese Gedichte haben keinen großen Werth. Auch ein Gedicht von seiner Flucht zu den Hunnen ist sehr dürftig. Größern Werth haben Alphart und die Rabenschlacht (Ravennaschlacht), ersterer in der Nibelungenstrophe, letztere in einer sechszeiligen Strophe. Alpharts Tod durch Wittich und Heime, die für Ermenrich kämpfen, ist vortrefflich erzählt.

## Kämpfe der Gothen mit den Burgundern.

In der ursprünglichen Sage kommen der Franke Sigfrid und der Amelung Dietrich gar nicht zusammen. Der Kampf des Westgothen Walthers von Aquitanien oder Spanien, von dem wir auch noch ein mittelhochdeutsches Fragment in der Nibelungenstrophe besitzen, gab aber schon das Vorbild zu einem Zusammentreffen der Burgundisch-Fränkischen Helden mit Gothischen. Man brachte daher in dem Großen Rosengarten zu Worms Dietrich mit Sigfrid zusammen, ließ aber beiden in so fern den Preis der Tapferkeit, als Dietrich Sigfrid zuletzt nur durch das Feuer seines Zornathems besiegt, welches ihm die Hornhaut schmilzt. Der barock-lustige, streitsame Mönch Ilsan, der als Hildebrands Bruder eingeführt wird, ist die originellste Figur dieses Gedichts, das wohl schon der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angehört. — In dem langweiligen Gedicht Biterolf und Dietlieb, das in kurzen Reimpaaren verfaßt ist, wurde noch später der Gedanke, der dem Rosengarten zu Grunde liegt, mit der Hildebrandssage verbunden, die sich auch als Volkslied noch lange lebendig erhielt.

## Die Verwälschung des Deutschen Epos.

Bis hieher reicht die heidnische Gestalt der Germanischen Heldendichtung, denn wenn auch die Dichter des dreizehnten Jahrhunderts äußerlich christliche Formen einmischten, so war doch der Inhalt noch durch und durch heidnisch und wurde sogar noch in einer Gestalt, wie Ilsan, zu einer Parodie des Mönchthums. Aber mit Otnit, Hugdietrich und Wolf-

dietrich macht das Epos den Uebergang in das Christliche und Romantische. Diese in der Nibelungenstrophe verfaßten, umfangreichen Gedichte haben zwar noch manches Verdienst, besonders Otnit, allein sie schweben schon ganz in der Luft ohne wahren sagenhaften Boden, ein Product willkürlicher Phantasie, die sich in Erfindung der seltsamsten Abenteuer gefällt. Otnit fährt von Lamparten nach Asien, macht einen Kreuzzug und holt sich die Tochter des Königs Nachaol von Syrien. Es ist eine Variation der Geschichte Rothers, der noch eine Drachengeschichte folgt. Hugdietrich verkleidet sich als Mädchen, um die Tochter des Königs Walgunt von Salneck zu werben, die von ihrem Vater in einen Thurm eingesperrt war. Wolfdietrich ist die Frucht ihrer heimlichen Liebe, so genannt, weil Wölfe ihn aufzogen, da die Mutter Hildburg ihn vor ihrem Vater nur durch Aussetzung zu verbergen wußte. Wolfdietrichs Kämpfe, seine Begegnisse mit der rauhen Else oder Sigemiene, der Zauberin Rutze u. s. w., seine Fahrt zum heiligen Grabe, sein Niedermetzeln von Heiden und Sarazenen, sollen vor allen Dingen das Christenthum verherrlichen. Es ist eine Welt wüster Fabeln, in welche wir hier gerathen. Wälder und Paläste, Riesen und Zwerge, Engel und Jungfrauen, Drachen und Löwen, Wollust und Liebe, romantische Verrücktheiten und Albernheiten, wechseln in bunter Reihe. Von ächtem heroischen oder menschlichem Pathos ist keine Spur. Zuletzt tödtet Dietrich die Drachen, welche Otnits Land verwüsteten und heirathet dessen Wittwe. Als diese stirbt, verläßt er den Kaiserthron, übergibt seinem Sohn das Reich und wird Mönch im Kloster Thucksal St. Jörgensordens, das er aber auch in der Kutte noch gegen den Saracenenkönig Tharigas vertheidigt. Ueber sechszehn Jahr büßte er seine Sünden, bis die Engel seine Seele bei seinem Ende zu Gott führten! Indem bei diesen Gedichten auf der einen Seite der Amelunge Dietrich mit seinem Waffenmeister Hildebrand als Muster vorschwebt, auf der andern Seite aber alle Elemente des Bretonischen Artuskreises, jedoch in roher, sinnlich crasser Weise aufgenommen sind und überall die Christlichkeit oder vielmehr Kirchlichkeit in der absichtlichsten Weise betont wird, ist ein unerquickliches, widriges Gemisch hohler und leichtfertiger Phantastereien entstanden, das aber dem verderbten

Geſchmack des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts mehr zuſagte, als die edle Einfachheit der Nibelungen und die anmuthige Schönheit Gudruns.

Wolfdietrich iſt die ungeſchlachte Caricatur, in welcher ſich der Sieg des neuen Princips innerhalb der Form des alten auf geſpenſtiſche Weiſe kundgibt.

## Schluß.

Blicken wir hier auf die Entwicklung der Europäiſchen Gruppe des ethniſchen Kreiſes zurück, ſo haben wir 1) bei den Hellenen die Vollendung des Ideals der Schönheit gefunden. Die Poeſie legte ſich bei ihnen nicht nur völlig organiſch in alle Gattungen auseinander, ſondern durchlief auch alle Stylarten und alle Productionsſtufen von der plaſtiſchen Naivetät durch die reflectirende Didaktik bis zur phantaſtiſchen Sentimentalität. 2) Bei den Römern begann die Auflöſung des äſthetiſchen Ideals. Bis zu den Griechen hin hatte die Poeſie Schritt vor Schritt die höchſte Schönheit, die abſolute Einheit von geiſtwahrem Inhalt mit klarſinnlicher Form, zu erreichen geſucht. Von den Römern ab begann das Intereſſe an dem Inhalt die Form zu beeinträchtigen. Sie brachten ſelbſt keine neuen Formen mehr hervor, ſondern ahmten die Griechiſchen nach, gingen aber vor allen Dingen auf eine moraliſche Wirkung aus, eine Tendenz, welche ihre Dichtung proſaiſch machen mußte; Lehrgedicht, Satire, Elegie mußte ihnen noch am beſten gelingen. 3) Die barbariſchen Uebergangsvölker aus der alten in die neue Zeit brachten wieder eine unmittelbare, poetiſch geſtimmte Innerlichkeit mit, die Keltiſchen eine zum Myſteriöſen geneigte, die Slaven, Letten und Finnen eine idylliſch gerichtete, die Germanen eine dämoniſche, univerſelle, in's Maaßloſe ſtrebende. Die ſubjective Idealität des Römiſchen Standpunctes wurde zwar bei dieſen Nationen aus der moraliſchen Beſchränktheit durch ihren Naturgenius zu einer höheren und freieren Individualität erhoben, allein ſie konnten ſich nicht mehr, wie die Völker Aſiens und die Griechen, in eigener Selbſtſtändigkeit ausbilden. Die Zucht der Römiſchen Kaiſer- und Kirchenherrſchaft griff in ihre Entwicklung ein und erzeugte

zunächst einen Dämmerzustand, in welchem die heimische Sitte und der heidnische Glaube noch gegen die fremde Cultur und das aufgedrungene Christenthum reagirten. Im dunkeln Gefühl, sich nicht dagegen behaupten zu können, nahm daher die Dichtkunst dieser Völker einen melancholischen Zug an, der seine lugubre Erscheinung mit den düstern Farben des nordischen Himmels ausmalte. Die Walisischen Barden prophezeiten zwar den Untergang der Sachsen und Anglobriten, mußten aber verzweifelnd ihr Volk sich unterwerfen lassen. Ossian schwelgt schon im Nachklang schönerer Zeiten und trauert schon über den Untergang der Heldenzeit. Letten, Esthen, Finnen klagen im Duldmuth das harte Loos, werfen sich aber in das Glück einer phantastischen Traumwelt, in welcher noch die Schemen ihrer alten Götter umgehen. Die Serben verherrlichen in der Lasaritza ihren letzten Heldenkönig, in den Markoliedern das Ideal späterer Abenteurerei. Die Germanen endlich schauen fest und keck der Wirklichkeit in's Antlitz und erkennen gefaßten Muthes die Unabwendlichkeit ihres Unterganges, in der Scandinavischen Göttersage den der Welt selber, in der Deutschen Heldensage den der größten Heldengeschlechter. Alle Leidenschaften der Habgier, Wollust und Herrschsucht, alle Schändlichkeiten des Verraths, alle Grausamkeit des Mordes, wie sie nur irgend bei den Römischen Cäsaren hervortraten, brechen aus der gährenden Kraft des Gemüths heraus, aber auch eine Größe der Gesinnung, eine Kühnheit des Heldenmuthes, eine Treue der Hingebung, die aus dem Untergang eine neue Welt zu erbauen im Stande waren.



# Zweiter Kreis.

## Die theiſtiſchen Völker und das Ideal der Weisheit.





Es iſt in der allgemeinen Einleitung bereits die Stellung auseinandergeſetzt worden, welche der Theismus dem Paganismus gegenüber in äſthetiſcher Beziehung einnimmt. Der principielle Unterſchied beider beſteht darin, daß der Paganismus von der Anſchauung der Natur als dem urſprünglichen Weſen, der Theismus hingegen von dem Gedanken Gottes als des an ſich weltfreien Weſen ausgeht, durch welches die Natur erſt geſetzt wird. Der Paganismus ſtellt eine Reihe von Verſuchen dar, ſich von der Nothwendigkeit der Natur zu befreien: pantheiſtiſch, dualiſtiſch, polytheiſtiſch. Dieſe Verſuche hängen unter einander durch die Idee zuſammen, die ihnen zu Grunde liegt. In der pantheiſtiſchen Gruppe wird die Freiheit als eine Abſtraction von der Natur gefaßt, welche der Kunſt nicht günſtig iſt, weil dieſelbe des ſinnlichen Elementes zu ihrer Darſtellung bedarf. In der dualiſtiſchen Gruppe wird die Natur anerkannt, aber ihre Erſcheinung als eine ſich in ſich widerſprechende genommen, weshalb die Forderung entſteht, dieſen Widerſpruch durch Kampf gegen die nicht ſein ſollende Form der Erſcheinung aufzuheben. In der polytheiſtiſchen Gruppe endlich wird die Natur in allen ihren Erſcheinungen, auch in ihren negativen, anerkannt und als weſentlich ſchön, als ein Kosmos angeſchaut. Die Kunſt hat daher an der Natur nicht mehr weder einen weſenloſen Schein, von welchem der Geiſt phantaſtiſch ſich in ſeine Innerlichkeit hineinwendet, um ihn zu vergeſſen; noch eine Welt, worin er überall neben dem Reinen auch das Unreine erblickt, das er als eine

verworfene Erſcheinung zu vertilgen ſtrebt; ſondern ſie hat hier an der Natur das ihr adäquate Organ, in und mit welchem ſie die Freiheit des Geiſtes als individuelle darſtellt. Die Kunſt vermag deshalb hier ihren höchſten Zauber zu entfalten. Indem der Geiſt aber aus den ſeelenvollen Gebilden, die er im holden Einklang mit der Natur ſchafft, in ſeine Innerlichkeit zurückgeht, findet er ſich nicht mehr durch die Schönheit befriedigt. Sein Wille und die Ausbreitung der Gewalt deſſelben über die Natur nicht allein, ſondern auch über die Menſchen, werden ſein Ideal und für die Feier dieſer weltbezwingenden Macht das Kunſtwerk ein bloßes Ornament. Die Oede der moraliſchen Majeſtät, worin er ſtoiſch ſich verliert, iſt von einer traurigen Erhabenheit. Gegen ihren aſchfarbenen Trübſinn reagirt die Friſche der natürlichen Individualität, die an ſich ſchon in der Kraft ihres Gemüths über die Abhängigkeit von der Natur hinaus iſt, aber, ſich ſelbſt überlaſſen, ſich nur den Untergang bereitet. Untergang der Helden, der Völker, der Welt ſelber durch Verrath iſt der epiſche Reflex der Selbſtzerſtörung, die uns hier in rieſenhaften Dimenſionen entgegentritt. Die Kunſt verliert den Glanz ihrer ſinnlichen Fülle; ſie iſt wieder mehr als Ornament; ſie wird der prophetiſche Ausdruck des ringenden Geiſtes, der ſich inmitten ſeiner Entzweiung zu erhalten ſucht. Aber ſie wird eben deshalb proſaiſch, weil ſie noch mehr als Kunſt ſein will. Der Ernſt des Inhaltes depotenzirt die Form.

Der Paganismus exſpirirt in der Religion des Othin oder Wuotan, der als Allvater eine unendlich großartigere Geſtalt iſt, als der Griechiſche Zeus, als der Römiſche Jupiter. Die Völuspa, das Grimnismal und Vafthrudnismal ſind noch koloſſale Trümmer des Glaubens an ihn.

Es gehört nicht hieher, die Frage zu unterſuchen, wie der Theismus entſtanden iſt. Für die Entwicklung der Poeſie können wir an die Thatſache ſeiner Exiſtenz appelliren. Ebenſo wenig haben wir ſeine politiſche Geſchichte hier abzuhandeln, die unter den Begriff des theokratiſchen Staates fällt (Roſenkranz: Syſtem der Wiſſenſchaft, 1850, 543 ff.). Für unſere Aufgabe iſt die Hauptſache, uns klar zu machen, wie ſich im Theismus die Poeſie geſtalten muß. Wir haben dies früher in den Worten





ausgedrückt, daß sein Ideal die Weisheit sei, müssen aber diese abstracte Bezeichnung nunmehr in bestimmte Begriffe auflösen.

Der Theismus setzt der Natur ein absolutes Wesen voraus, das als allwissend und allweise, als allgegegenwärtig und allmächtig, die Natur durch den Act eines freien Entschlusses erschafft und auch der Geschichte der Menschen gegenüber für sich in freier Selbstständigkeit beharrt. Dies absolute Wesen kann also direct nicht angeschaut werden, denn alle Anschauung fällt in die Natur und die Natur ist ja nur ein Werk seiner Macht, nicht es selber. Es kann also nur gedacht werden. Es ist eine gestaltlose Abstraction und der theistische Gott fordert ausdrücklich, sich von ihm kein Bild zu machen. Diese Gestaltlosigkeit ist für die Kunst ungünstig, aber für die Religion ist sie principiell eine höhere Stufe, als aller Ethnicismus erreicht. Der Theist fühlt sich der Natur nicht blos in einem dämonischen Selbstgefühl, wie der Germane, überlegen, sondern er betrachtet sie in der Gewißheit, daß sie nicht ein Erstes ist, mit Ruhe gegen sie als ein bloßes Object. Sein Gott ist nicht etwa nur ein Wesen der Wesen, eine unbewegt Alles bewegende Ursache, das realste Sein, vielmehr als absolute Substanz auch absolute Persönlichkeit, die mit selbstwilliger Macht über Alles hingreift. Wäre aber der Wille nicht in sich weise, so würde er nicht der höchste sein. Die Macht des Einen Gottes wird gefürchtet, aber die Weisheit desselben wird verehrt. Die Weisheit besteht in der Zweckmäßigkeit, mit welcher der Eine, durch sich selbst seiende Gott alle Erscheinung ordnet und beherrscht. Das Erkennen der Weisheit Gottes, wie sie in der Natur und Geschichte sich offenbart, gibt folglich von Gott selber erst eine recht concrete Vorstellung. Daher kommt es, daß die theistische Religion dennoch unaufhörlich die Anschauung der Natur und der Geschichte heranzieht, um sich von ihr aus zum gestaltlosen Gedanken des Einen Herrn zu erheben. Im Indischen kommt ein ähnlicher Gang der Reflexion vor und der Gott wird auch Isvara: Herr, genannt. Allein der dortige Unterschied ist groß, denn die Götter Brahma, Vishnu und Shiwa sind selber auch Naturmächte: Erde, Wasser, Feuer, und

das abſolute Bram iſt kein wahrhaftes Subject, nur das formloſe Sein überhaupt.

Der Theismus zeigt daher vor allen Dingen einen panegyriſchen Zug zur Verherrlichung des Einen Gottes. Die Bewunderung der Macht und Weisheit Gottes in ihrer Unendlichkeit ſtimmt ihn zu feierlicher Anbetung. Der Hymnus entſtrömt ſeinen Lippen und er kann ſich nicht genug thun in ſeinem Preiſe des Herrn. Die bildenden Künſte ſind deshalb für ihn gar kein Bedürfniß; die muſikaliſche nur ein ſecundaires; das primitive iſt ihm die Poeſie oder richtiger, das Wort, die Sprache ſchlechthin, um ſelber Gott zu ſagen, was man von ihm denkt.

Sodann aber zeigt der Theismus einen lyriſch-didaktiſchen Trieb. Die Epik ſowohl als die Dramatik können ſich bei ihm nur durch Inconſequenz einfinden. Zu beiden gehört der Begriff des Schickſals und der Handlung. Schickſal aber iſt auf dem theiſtiſchen Boden ein Unbegriff, denn Gott ſelber iſt das ſelbſtbewußte Weſen, welches das Geſchick der Menſchen beſtimmt. Handlung aber iſt dem Menſchen wohl möglich in dem Gehorſam oder in dem Ungehorſam gegen den göttlichen Willen. Der Menſch iſt in der That freigelaſſen, das Geſetz zu vollbringen oder es zu unterlaſſen, allein eben weil der Menſch immer nach der Norm des Geſetzes zu handeln hat, kann er nicht heroiſch auftreten und auch nicht weder in tragiſche noch in komiſche Colliſionen gerathen. Geſchieht etwas Großes, ſo hat nicht der Menſch, ſondern Gott ſelber es gethan. Er iſt es z. B. der durch Moſeh die Iſraeliten aus Egypten geführt hat. Tragiſche oder komiſche Colliſionen aber ſind nicht denkbar, denn zur Tragik gehört eine Gleichberechtigung der Mächte, die dem Geſetz gegenüber unmöglich iſt; zur Komik aber eine Heiterkeit der Auffaſſung, eine Losgelaſſenheit von allem Poſitiven, welche der Theiſt ſich nur als Sünde, als Frivolität anrechnen könnte. Was wir daher von Epik oder Dramatik finden, iſt entweder nur eine Analogie dieſer Dichtungsarten oder von fremdher eingeſchleppt. Der lyriſche Ton dagegen iſt in der Hymnik durchaus ächt, außerdem aber wenig nach andern Seiten hin entwickelt. Er geht leicht in Reflexion über und wird didaktiſch, um gleichſam den Beweis zu führen, daß ſein Gefühl der Verehrung und





Bewunderung ein wahrhaft begründetes ſei. Das reine Lehrgedicht dagegen bleibt dem Theismus fremd, denn es ſetzt Philoſophie voraus, die für ihn ein Ueberfluß iſt, da er ja durch Gottes eigene Offenbarung weiß, was er iſt. Der Theismus iſt daher unendlich reich an didaktiſchen Gedichten, die einen hymniſchen Charakter annehmen, alſo wieder in's Lyriſche umbiegen, oder die ſich als Gnomen, als Apolog und Parabel geſtalten.

Aus dem Geſagten folgt, daß ſelber die Poeſie des Theismus *proſaiſch* iſt, ſofern ſie durch den hohen Ernſt, der dieſem ganzen Standpunct eignet, von einem freien Spiel der Phantaſie, von einem Intereſſe an der Schönheit als ſolcher ohne religiöſe Nebenbeziehung zurückgehalten wird. Der monotheiſtiſchen Poeſie kommt es im Grunde nur auf den Einen an. Ihm zu lobſingen wird ſie nicht müde. Jeder andere Gegenſtand ſcheint ihr des Geſanges unwerth. Die Welt der Erſcheinungen verwendet ſie daher nur zum *ſymboliſchen Schmuck* für den Höchſten und aus dieſem für ſie nothwendigen Verfahren entſteht ihre *Tautologie*, die für uns ſo langweilig werden kann. *Den Einen in Allem, Alles in dem Einen* zu betrachten, von der Ceder des Libanons bis zum Yſop, der an der Wand kriecht, iſt ſie unerſchöpflich. Hierin hat die Poeſie des Monotheismus mit der des Pantheismus die größte Verwandtſchaft. Sie gehen beide zu einer ſchlechten Unendlichkeit der Prädicate fort, welche ſie auf das Subject zu häufen nicht ſich erſättigen können.

Der Theismus iſt die Religion, der Staat, die Poeſie des Widerſpruchs, die Natur und den Menſchen Gott gegenüber als etwas Geringfügiges zu achten und doch keinen andern Gegenſtand zu beſitzen, die Weisheit und Macht deſſelben vor Augen zu legen, wodurch beide wieder zu etwas unendlich Wichtigem werden. Was iſt der Menſch, daß du ſein gedenkeſt! ruft der Theiſt aus. Aber er wüßte eben von ſeinem Gotte wenig zu ſagen, wenn nicht der Menſch wäre, um den er ſich kümmerte und für welchen er ſich thätig erwieſe.

Die Poeſie des Theismus enthält nun zwei Gruppen, einmal die der Hebräiſchen Stämme und ſodann die der Muhammedaniſchen Völker. Die erſtern ſind der *nationale*, die

zweiten der kosmopolitiſche Theismus. Jene knüpfen das Recht des wahren Glaubens an die Naturbedingung der genealogiſchen Einheit: dieſe ſetzen an ſich bei allen Völkern die Pflicht des Glaubens an Allah und Muhammed voraus und nehmen daher auch alle, welcher Race ſie immerhin angehören mögen, in den Islam auf. Das ſpätere Judenthum der Diaspora hat von der Abſtammung zu abſtrahiren angefangen und den Proſelytismus erlaubt. Die Poeſie des Theismus ſteht dem geiſtigen Gehalt nach religiös und ethiſch höher, als die des Paganismus, als Kunſt aber ſteht ſie niedriger. Sie durchläuft nun, obwohl von einem abſtracten Idealismus ausgehend, ganz denſelben Gang, den der Realismus der paganiſchen Völker durchmaaß, aber ſie enthält zugleich in dieſer inverſen Parallele alle Stufen des Ganges in der Eigenthümlichkeit ihres lyriſch-didaktiſchen Standpunctes, der nicht ſowohl ein äſthetiſcher, als ein pädagogiſcher iſt.



# A.

## Die Gruppe der Hebräiſchen Stämme.

Die Hebräer ſind ein Semitiſcher Stamm, der ſich wiederum in zwölf kleinere Stämme ſonderte. Sie wanderten von Morgen her in Kanaan ein, verließen es aber, nach Aegypten zu ziehen, wo ſie als ein abgeſondertes Volk in einer ihnen eingeräumten Landſchaft wohnten, vorzüglich Viehzucht trieben, aber von den Aegyptiſchen Pharaonen auch zu den öffentlichen Bauten verwendet wurden und, z. B. Ziegel ſtreichen mußten. Je mehr ihre Zahl wuchs, deſto gefährlicher erſchienen ſie den Aegyptiern und deſto mehr wurden ſie gedrückt, bis ihnen um 1500 v. Chr. es gelang, unter der Führung des vollkommen Aegyptiſch-gebildeten Moſeh, der durch den Mord eines Aegyptiers ſein Leben verwirkt hatte, nach Arabien hinüberzufliehen.

Von dieſer älteſten Periode haben ſich einige Liederfragmente erhalten, ein Siegslied der Deborah und einige dem Moſeh zugeſchriebene im ſpätern prophetiſchen Styl erhaltene Geſänge, welche der Würde und dem heroiſchen Bewußtſein eines ſolchen Volksführers vollkommen entſprechen. Außerdem ſind von ihr kosmogoniſche und urgeſchichtliche Sagen überliefert, die in einfach naivem Ton vortrefflich erzählt ſind, in verſtändiger Klarheit den Scandinaviſchen Sagaen vergleichbar. Ein Epos aber hat ſich nicht gebildet, theils aus dem ſchon beregten Grunde, daß ein ſolches dem theokratiſchen Princip nicht gemäß iſt, theils weil die Auffaſſung des Geſchehenen eine vorwiegend hiſtoriſche war, die auf eine treue Abſpiegelung der thatſächlichen Wirklichkeit ausging. In den Sagen von den Patriarchen ſehen wir die

Hebräer auf dem Chineſiſchen Standpunct der Pietät. In der Geſchichte von der Wanderung durch die Wüſte und der Eroberung Kanaans gleichen ſie den Indiſchen Ariern, als dieſelben vom Pendſchab her in das Gangesthal einwanderten. Als die Hebräer von Kanaan ſelber Beſitz nahmen und ſich erobernd mit zäher Ausſchließlichkeit gegen die Allophylen fixirten, durchlebten ſie den Standpunct des Parſiſchen und Arabiſchen Kriegers. Von der Naturpoeſie, welche dieſe letztere mehrhundertjährige Epoche begleitet haben mag, iſt nichts auf uns gekommen.

In dieſer Zeit wurde der Theismus der Hebräer, der beim Auszug aus Aegypten noch Elemente eines Licht- und Feuercultus enthielt, zum nationalen Monotheismus geläutert. Ihr Jehova ſollte, als Schöpfer der Welt, der Gott aller Völker ſein; wirklich aber war er nur ihr Gott, der ſich die Abrahamiden erwählt und mit ihren Stammfürſten einen Bund gemacht hatte, der in die Religion ein Rechtsverhältniß einmiſchte, wie es ſonſt nirgends vorkommt. Jehova gelobte dem ihm treuen Anhänger langes Leben und ſinnliches Wohlergehen und dieſer, wenn er ſich der Treue bewußt war, forderte es — oder wurde im Unglück an der Wahrheit ſeines Glaubens irre. Wir finden daher in keiner Religion ein ſo großes Intereſſe, die Exiſtenz des Einen Gottes auch als des gerechten zu beweiſen, wie in der Jüdiſchen. Die poetiſch-populaire Weiſe, wie dies geſchah, hat von dieſer Seite die Schriften der Israeliten zu einer religiösſittlichen Einwirkung auf das Menſchengeſchlecht erhoben, mit deren Kraft und Umfang ſich nichts vergleichen läßt, was aus dem Ethnicismus hervorgegangen iſt. In Anſehung der Natur iſt es der phyſikoteleologiſche Beweis, der mit unendlicher Pracht und Erhabenheit ausgeſprochen wurde; in Anſehung der Geſchichte iſt es die Erinnerung an das Wunder der Errettung, welches Jehova ſo oft ſeinem Volke erbarmend hat widerfahren laſſen, woraus die Nothwendigkeit des Glaubens an ihn argumentirt wird. Wie ſchwer es war, dieſen Glauben inmitten dualiſtiſcher und polytheiſtiſcher Nationen feſtzuhalten, zeigt die ganze Jüdiſche Geſchichte, in welcher bis zum Babyloniſchen Exil hin der Rückfall vom Theismus in den Paganismus ein conſtantes Element ausmacht, gegen deſſen Ver-

trungen das höhere Bewußtsein mit einem furchtbaren Grimm reagirte. Die Nothwendigkeit dieser Reaction erzeugte jene Reihe begeisterter Seher, die Nebiim oder Rosim, die als theokratisch-demokratische Führer aus göttlich menschlichem Pathos heraus für die ewige Wahrheit des Monotheismus kämpften.

## Die rhythmische Form der Hebräischen Poesie.

Poesie als solche um ihrer selbst willen war dem Hebräischen Geist, wie wir oben gesehen haben, bei dem hohen Ernst, mit welchem er das Leben nahm, fremd, hierin den alten Parsen und den Aegyptiern vergleichbar, die außer der Hymnik auch keine Dichtung hatten. Die ganze Stimmung war eine zwischen verständiger Auffassung und zwischen phantastischer Anschauung wechselnde. Wie der Sabbath die Reihe der Werkeltage mit seiner Feier durchbricht, so das Wunder den pragmatischen Causalnexus der bewußten Geschichte. Diese Stimmung reflectirte sich höchst merkwürdig in der Form der Hebräischen Poesie, insofern dieselbe zu keiner metrischen Abgeschlossenheit fortging, sich also von der Prosa äußerlich nicht mit Selbstständigkeit unterschied, sondern nur durch eine rhythmische Gestaltung die gehobenere Empfindung ausdrückte. Die Prosa kann daher ebensowohl in Poesie, als die Poesie in Prosa übergehen. Die hebräische Poesie hat keine Sylbenmessung und gliedert die Worte in einer frei strömenden Weise nach dem Rhythmus. Ihre Grundform ist der Parallelismus der Glieder der Rede. Der Gedanke wird synonymisch, oder synthetisch oder antithetisch oder tautologisch wiederholt. Die Wortzahl kann hierbei eine gleiche sein, allein gewöhnlich ordnet sich die Anzahl der Wörter den größeren rhythmischen Verhältnissen unter. Ein Satz kann auch mehren Sätzen entgegengestellt werden, die unter sich wieder harmonisch sind. Ja es können sich die Glieder eines Parallelismus verdoppeln, wodurch ein außerordentlicher Umfang der rhythmischen Perioden möglich wird, der einen strophenartigen Charakter hervorbringt. Der Ton der Hebräischen Poesie wird dadurch im Wesentlichen ein feierlicher. Er kündigt, was er sagt, sofort als etwas Wichtiges an, das der Aufmerksamkeit werth sei. Die

Himmel ſollen der Rede horchen und die Erde ſoll den Worten lauſchen! (Hierüber noch immer Herders Geiſt der Hebräiſchen Poeſie, 1783, 2 Bde.)

## Perioden der Hebräiſchen Poeſie.

Die Geſchichte der Hebräiſchen Poeſie hat man erſt ſeit vorigem Jahrhundert unbefangener zu betrachten gelernt. Das Reſultat unſerer Forſchungen iſt jedoch das Bekenntniß, daß ſich die chronologiſchen Beſtimmungen nur mit großer Unſicherheit angeben laſſen. Der Grund dieſer Unſicherheit iſt die Unterbrechung der Geſchichte des Jüdiſchen Volkes durch das Babyloniſche Exil. Man bedenke, wie viel Traditionen zu Grunde gehen, wie viel alterirt werden müſſen, wenn ein ganzes Volk aus ſeiner Heimath fortgeriſſen länger als hundert Jahr in einer völlig andern Umgebung lebt! 606 bis 536 dauerte das Exil, ſo daß Viele, als ſie in das Land ihrer Väter zurückwanderten, ſich bereits in ihren idealiſchen Erwartungen getäuſcht fanden und in die geſegneten Fluren Mesopotamiens zurückkehrten. Das Exil macht daher gewiß einen entſchiedenen Wendepunct des ganzen Jüdiſchen Volkes aus. — Von der Rückkehr nach Kanaan läßt ſich dann eine zweite Periode rechnen bis zur Zerſtörung des zweiten Tempels 70 n. Chr., mit welcher die Zerſtreuung der Juden durch alle Völker hin, über den ganzen Erdkreis, allgemein wurde. — Mit dieſer univerſellen Zerſtreuung begann eine dritte Periode der Jüdiſchen Geſchichte, in welcher die Juden durch die Talmudiſche Geſetzgebung ſich die Erhaltung ihrer Nationalität mitten unter fremden Völkern ermöglichten.

Die eigentliche Poeſie der Hebräer als Paläſtinenſiſche gehört dem erſten dieſer Zeiträume an. Sie erhob ſich unter David und Salomo auf den Gipfel der Kunſtdichtung. Nach dem Verfall des Königthums durch die Entzweiung des Volkes in den Staat Israel und den Staat Juda verfiel auch die Poeſie. Sie wurde zur prophetiſchen Rhetorik, welche den Untergang des Volkes gerade ſo zurückzuhalten verſuchte, wie die alten Barden den der Walliſer. — Der zweite Zeitraum, in welchem die Reflexion überwiegen mußte, verwirft ſich in der Form ſchon regro-

ductiv, war aber in der Lyrik und Gnomik noch fruchtbar. Man hat ihn nach den Soferim, den Häuptern der großen Synagoge, den soferischen genannt. — Der dritte Zeitraum, der sich bis in unsere Tage erstreckt, ist der, in welchem die Juden auch die Poesie der Völker, unter denen sie leben, in hebräischer Sprache nachzuahmen und dadurch mit der eigenthümlichen Cultur derselben sich auszugleichen begonnen haben. Merkwürdig genug war es Babylon, von wo diese letzte Epoche durch den Abschluß der Babylonischen Recension des Talmud ihre Haltung empfing, eben jenes Babylon, an dessen Strom die Juden einst saßen und weinten, wenn sie an Zion gedachten. Es scheint uns daher unbedenklich, diese Periode als die Talmudische zu bezeichnen.

## Der theokratische Charakter der hebräischen Poesie.

Der specifische Charakter der hebräischen Poesie ist der theokratische. Der Eine Gott, der Schöpfer Himmels und der Erden, wird als der absolute Wille gewußt, dem der Mensch gehorchen müsse. Gott ist der Herr, der Mensch sein Knecht. Die Furcht des Knechtes ist der Anfang der Weisheit. Aber dies Verhältniß der Abhängigkeit wird gemildert durch die Vorstellung eines Bundes zwischen dem Herrn und dem Knecht. Es tritt mit ihr die weitere Vorstellung eines Rechts ein, welches der eine gegen den andern geltend machen kann und darf. Hierdurch schärft sich einerseits der Zorn des Herrn über den ungehorsamen Knecht, anderseits aber vertieft sich auch die Gnade gegen den getreuen. Und ebenso steift sich das Rechtsgefühl des gehorsamen Knechts bis zum trotzigen Pochen auf den Herrn, daß er ihn nicht verlassen dürfe, aber es steigert sich auch die Furcht des ungetreuen bis zum Erbeben der ganzen Existenz, bis zum Gefühl des Verschmachtens in völliger Ohnmacht. Die hebräische Poesie zeigt uns daher einen wechselnden Uebergang, nämlich eine Aeußerung des Herrn an den Knecht und umgekehrt des Knechtes an den Herrn. Aus jener entspringt der prophetische, aus dieser der hymnische Ton. In jenem spricht der Herr selbst zu seinem Knechte und durch ihn zu seinem erwählten Volke, in diesem ringt sich der Knecht zum Herrn empor,

ihn bittend, ihm dankend, ihn lobpreisend. Der Affect, den in beiden Verhältnissen die Seele durchdringt, ist in dem Hebräischen Volke von einer unvergleichlichen Energie, denn der einzelne an sich schwache Mensch steht direct dem Einen Gotte gegenüber, der Himmel und Erde gemacht hat, der da war, der da ist und der da sein wird. Der Ausdruck, welchen dieser Affect in der Hebräischen Poesie gefunden hat, ist Mark und Bein durchdringend und von einer so intensiven Kraft, daß, obgleich viele locale und temporelle Beziehungen darin eingemischt sind, doch alle Völker, zu denen er gelangt, für ähnliche Stimmungen die entsprechendste Form darin wiedererkennen. Die Majestät des Befehls, der Blitz und Donner der Rache, die erquickende Lieblichkeit der Gnade, und das Winseln der Furcht, das Heulen des Verworfenen, der Aufschrei des Hülflosen, das Entzücken des Geretteten, der Jubel des Begnadeten, haben an Innigkeit außerhalb der Hebräischen Poesie nicht ihres Gleichen. Der unendliche Ernst des theokratischen Geistes hat daher auch vorzugsweise die religiöse Lyrik gepflegt. Es hat wahrscheinlich auch Volkslieder noch andern Inhalts gegeben, namentlich erotische, allein wir haben von ihnen, eine einzige Probe ausgenommen, nichts mehr übrig. Und so auch nicht von den heitern Liedern, die gewiß mit der Feier einiger Feste verknüpft waren, wie wir aus bestimmten Andeutungen ersehen.

## Die Tehillim.

Von den Liedern religiösen Inhalts wurde allmählig eine Sammlung veranstaltet, der des Schiking, des Rigveda, der Zendaveſta, der Hamasa, der Homeridischen und Orphischen Hymnen vergleichbar. Diese Sammlung, 150 Lieder umfassend, ist in 5 Bücher eingetheilt. Die drei ersten Bücher sind die ältesten, die beiden letzten die jüngsten. Diese enthalten die meisten liturgischen Hymnen. Der Zeitraum, in welchem alle diese Gesänge: Tehillim, ψαλμοι, entstanden, reicht gewiß von 1000 v. Chr. bis zum sechsten Jahrh. v. Chr.; ihre Sammlung wurde erst nach dem Exil in die heutige Form gebracht, ja vielleicht erst in der Makkabäischen Periode vollendet. Als Dichter werden Da-

vid und Schelomo (Salomo), außerdem die Sangmeister Assayh, Heman und Ethan und die Geschwister Korah genannt. Davids Psalmen sind als die normalsten anzusehen. Er repräsentirt alle Stimmungen des Hebräischen Bewußtseins in der vollkommensten Weise. Sein Leben war so voller Widersprüche, so voller Glück und Elend, voll Tugend und Sünde, voll Kasteiung und Wollust, voll Niedrigkeit und Hoheit, daß er in seinen Lob-, Lehr-, Fleh-, Buß- und Klagepsalmen seine Wonne und seinen Schmerz auf das Ergreifendste austönen mußte. Assayh ist didaktischer, die Geschwister Korah sind seelenvoller, brünstiger, schmelzender, mystischer. — Von nicht wenigen Liedern, 34 an der Zahl, ist der Name des Verfassers gar nicht genannt. Das Instrument, mit welchem ihr Gesang begleitet wurde, war die Harfe: Chinnor, welche die Israeliten in Aegypten kennen gelernt hatten. (Die Psalmen, übersetzt und erklärt von Michael Sachs. Berlin 1835. — J. L. Saalschütz: Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern. Königsberg 1825.)

## Schir haschirim.

Von der erotischen Lyrik der Palästinensischen Epoche haben wir nur einen kleinen Cyklus von Liedern erhalten, die unter dem Namen des Liedes der Lieder: schir haschirim, oder des hohen Liedes, später in den alttestamentlichen Kanon aufgenommen wurden. Sie enthalten Wechselgesänge zwischen einer Winzerin, einem Hirten und Salomo, die ebenso glühend sind, wie sonst der religiöse Affect. Schelomo will die sonnegebräunte Schöne in sein Harem entführen und sie, unterstützt von ihren habsüchtigen Brüdern, zu seiner Favoritsultanin erkiesen. Er hat die reizende Sulamith im Vorüberfahren bei ihrem Weinberge bemerkt, sie in seinen Wagen genommen und von Engedi nach Jerusalem gebracht, wo die Frauen seines Harems ihre Schönheit bewundern und Schelomo mit dringender Liebeswerbung sie bestürmt. Indem sie verschämt in dieser Herrlichkeit des Hoflebens sich ihm anfänglich anschmiegt, erwacht ihre Liebe zu ihrem Hirten um so stärker. Sie fühlt nun erst, wie innig ihre Treue ist, erklärt den Harems-

fremen, daß sie keine Tänzerin sei, die ihre Reize im Tanze zur Schau stelle und versinkt in träumerische Erinnerungen an ihr früheres Liebesglück. Schelomo muß sie wieder entlassen und sie kehrt nach Engedi zurück, zu jenem blühenden Apfelbaum, unter welchem sie zuerst ihren Hirten gefunden, denn die Liebe ist stark wie der Tod und fest wie der Scheol und alle Wasser löschen nicht ihre Flammen.

Dieser Verlauf hat eine dramatische Anlage. Eine fortleitende Erzählung fehlt. Die Sulamith selber ist es, welche in den dithyrambischen Ergüssen einer ekstatischen Erinnerung die Hauptmomente ihrer Liebe erwähnt. Den übrigen Zusammenhang muß man aus den Wechselreden errathen, die oft sehr fragmentarisch sind. Daher ist es möglich gewesen, in dem Hirten den König Schelomo selber zu sehen, was aber irrig ist und zu dem Schluß des Ganzen, zur Verherrlichung der Treue in der Liebe, nicht stimmen würde. Auch der Contrast zwischen der unschuldigen Süßigkeit der ländlichen Liebe und dem raffinirten Prunk des höfischen Harems, zwischen der Unschuld der schönen Sulamithin und der Koketterie der in den Künsten der Wollust erfahrenen Haremsweiber, würde dann seine unvergleichliche Wirkung einbüßen. Die Sprache der Liebenden ist nach ihrer Stellung vortrefflich nuancirt. Sulamith, die Hüterin des Weinbergs, nimmt ihre Bilder vorzugsweise vom Garten her, wo die Reben Knospen ansetzen, wo die Rosen duften, die Granaten hervorbrechen; der Hirt von seiner Lämmerheerde und den Rehen des Waldes; am Hof aber nehmen die Haremsfrauen vom Libanon, vom Karmel, von den Teichen von Hesbon, von einem elfenbeinern Thurm, von Weinpokalen u. s. f. durcheinander die Bilder her, um begreiflich zu machen, daß Sulamith die schönste sei und daß in den Purpurnetzen solcher Locken sich wohl ein König habe fangen können. Die Färbung des Ausdrucks ist die frischeste Sinnlichkeit und das Ganze von einer frühlingswarmen Ueppigkeit durchströmt, die sich mit tropischer Heftigkeit dem Genuß hingibt.

Mit Recht ist dies Lied der Lieder, der Gitagovinda des Jayadeva verglichen worden. Die Analogie ist zu schlagend, um übersehen werden zu können, wobei es sich jedoch von selbst ver-

sehe, daß der Indische Dichter von seinem Hebräischen, in das Salomonische Zeitalter oder bald nachher fallenden Vorgänger keine Ahnung gehabt hat. Eben diese Analogie zeigt uns aber auch, daß die dialogische Form und ein loser romanhafter Zusammenhang noch nicht ausreicht, eine solche wesentlich lyrische Composition als ein Drama zu betrachten, zu welchem eine wirkliche Handlung erforderlich wäre. Es müßte der Hirt als Salomo's Nebenbuhler doch auch irgendwie etwas thun, seine Geliebte nicht zu verlieren. Ein Dramatiker z. B. hätte nicht unterlassen, die Scene auszuführen, in welcher der Liebende an das Fenster der Geliebten pocht, sie ihm zwar öffnet, er aber ungeduldig, bevor dies geschehen, schon wieder fortgegangen ist, sie nun aufsteht, ihn zu suchen, Nachts in den Straßen umirrt und von den Wächtern gefangen genommen, sich gegen die Frauen Jerusalems mit dem Preise der Schönheit ihres Geliebten vertheidigt. Sie selbst erzählt dies Begegniß nur als Erinnerung und verhehlt nicht, wie die Wächter ihr Wunden geschlagen und ihr den Schleier fortgerissen hatten. Lyrik wie Epik können das Wechselgespräch aufnehmen, ohne dadurch dramatisch zu werden. Auch in den Eddenliedern, in den Kämpenvisern, herrscht ja der Dialog, ohne daß sie aufhörten, einen epischen Charakter zu haben. Die ungemeine descriptive Kraft des hohen Liedes, die uns den palmenschlanken Wuchs, den traubengleichen Busen und die sternenklaren Augen der Schönen malt, ist doch zuletzt wieder in das lyrische Feuer getaucht, das in jedem Verse dieser leidenschaftlichen Dichtung brennt. Zwischen der Gitagovinda und ihr ist aber vor allen Dingen der Unterschied, daß Radha von einem Gotte geliebt wird, der nur die Maske eines Hirten vorgenommen hat, Sulamith dagegen einen wirklichen Hirten liebt, daß Govinda ohne Nebenbuhler ist, während der arme Hirt einen König zum Rivalen hat, der von dem Pomp einer Leibwache umgeben auftritt, in einem gold- und purpurgeschmückten Wagen einherfährt und der Geliebten Perlen und Ketten zum Schmuck bietet; daß Radha schüchtern sich suchen läßt, die Sulamith aber, vom Affect hingerissen, sogar Nachts das Lager verläßt, den Geliebten ihrer Seele zu finden, nach dessen Kusse sie schmachtet. — Daß man das hohe Lied, wie die Gitagovinda, ebenfalls durch eine

theologiſche Myſtification aus dem Natürlichen ins Uebernatürliche, aus dem Realismus einer unbefangenen Liebe in den Idealismus einer ſupranaturalen Verhimmelung hat umdeuten wollen, iſt bekannt. Es bedarf aber ſolcher Künſtelei nicht, da ächte Liebe, die ſich in der Feſtigkeit der Treue bewährt, in der That der ſchönſte Supranaturalismus ſelber iſt.

## Ruth.

Das hohe Lied wird oft eine Idylle genannt. Indeſſen geht es weit über den gewöhnlichen Begriff einer ſolchen hinaus. Ruth dagegen verdient dieſen Namen vollkommen. Dies Buch, worin die Heirath von Davids Urgroßvater Boas erzählt wird, mag auch im Salomoniſchen Zeitalter verfaßt ſein.

## Das Maschal.

Die Lehrtendenz des Hebräiſchen Monotheismus erzeugte eine Menge ſinniger Gnomen, die als Sprichwörter, Räthſel, Apologe, Parabeln ſich ausgeſtalteten und im Volke umliefen. Sie wurden unter dem Collectivnamen Miſhle, d. h. Gnomen des Salomo's, des weiſen Königs par excellence, als die Sprichwörter Salomo's und als der Prediger Salomo: Kohheleth, geſammelt. Der Kohheleth ſchwankt eigentlich aus dem Centralpuncte der Hebräiſchen Weltanſchauung heraus. Er lehrt die Nichtigkeit und Zweckloſigkeit aller Dinge und empfiehlt ſtatt der Sorge und Grübelei die Heiterkeit des unmittelbaren Lebensgenuſſes. Das Maschal: Gnome, erſcheint bei ihm in Epikuräiſcher Verfeinerung.

## Hiob.

Es liegt im Weſen des Hebräiſchen Theismus, die Formſchönheit der Bedeutung unterzuordnen. Die Lyrik wird bei ihm immer didaktiſch, die Didaktik lyriſch. Die Gattungen der Poeſie arbeiten ſich deshalb bei ihm nicht zu jener Beſtimmtheit heraus, die wir im Indiſchen und im Griechiſchen getroffen haben. Am





winſten hebt ſich der Hymnus bei ihm hervor. Ein Epos aber und ein Drama konnte er nicht erzeugen. Das epiſche Element ging bei ihm ſtets in die Hiſtorie über, wie das erſte Buch des Pentateuch, das Buch der Richter und die Samueliſche Chronik zeigen, in denen Sagen erzählt werden, die ſehr leicht bei einem andern Volke epiſch ſich hätten ausbilden können, hier aber die dichteriſche Darſtellung im Intereſſe der geſchichtlichen Wahrheit vermeiden. Das dramatiſche Element aber gelangte ebenfalls zu keiner Selbſtſtändigkeit, weil das Grundverhältniß der Theokratie eigentlich dramatiſche Colliſionen unmöglich machte. Die Ironie, mit welcher im Koheleth der Weltlauf genommen wird, hätte ein komiſches Pathos begründen können, bleibt aber in der Reflexion ſtehen und ein Cyklus von lyriſchen Liedern, der gewiſſe Wendepuncte in ſich ſchließt, indem er von der Sehnſucht der Liebenden durch einen Wechſel von Suchen und Finden bis zum Glück bleibender Vereinigung fortgeht, iſt noch kein Drama. Hieran müſſen wir uns erinnern, um das Buch Hiob richtig zu verſtehen, eine der größten, inhaltvollſten und kunſtreichſten Compoſitionen, die wir früherhin den incommenſurabeln Producten zugezählt haben.

Vergegenwärtigen wir uns kurz den Gang des Gedichts. Hiob, ein Mann im Lande Uz, lebte ſchlecht und recht, gottesfürchtig und mied das Böſe. Der Satan aber bat ſich von Jehovah die Erlaubniß aus, ſeine Glaubenstreue zu prüfen. Jehovah ließ zu, daß er ihm ſeine Heerden, Häuſer, Sclaven, Söhne und Töchter raubte. — Doch Hiob beſtand dieſe Probe, obwohl ſein Weib ſelbſt ihn zum Fluch gegen Gott verleiten wollte. — Nun fordette Satan die Erlaubniß, ihn durch den Ausſatz perſönlich quälen zu dürfen. Sieben Tage ertrug er den Schmerz. Da brach er ſein Stillſchweigen und fluchte dem Tage ſeiner Geburt. — Seine Freunde verſammelten ſich um ihn, ihm die Ungerechtigkeit ſeiner Klage zu beweiſen. Eliphas von Theman, Bildad von Suah, Zophar von Naema treten nach einander mit den verſchiedenſten Gründen gegen ſeine Anſicht hervor, daß Gott ihm Unrecht thue. Hiob widerlegt ſie. Eliphas deutet endlich an, daß Hiob doch wohl geheime Sünden begangen haben könne, derenhalben er Strafe verdiene. Dieſen Vorwurf weiſt

Hiob mit Bitterkeit zurück, und entwirft selbst ein Bild der Größe Jehovah's, das alle Schilderungen seiner Freunde von Gottes Weisheit und Macht weit hinter sich läßt; aber zugleich wiederholt er das Bekenntniß der Unsträflichkeit seines Wandels in den stärksten Ausdrücken. Ein jüngerer Freund, der Buxiter Elihu, der bis dahin geschwiegen hat, ergeht sich hierauf in allgemeinen Betrachtungen über die Gerechtigkeit Gottes. Gott liebe das Unrecht nicht. Er wolle und er allein könne gerecht sein. Das Leiden sei auch als Warnung und Mahnung zu nehmen. Man müsse es mit Geduld tragen. Es fehle Hiob an Demuth. Das sei seine Sünde. — Hiermit hat sich die Reflexion nach allen Seiten hin und in allen Wendungen erschöpft. Gott selber erscheint nun, indem er aus einem Gewittersturm zu Hiob spricht, ein prachtvolles Gemälde der Natur in ihren großartigsten Phänomenen entrollt und ihn, solchen thatsächlichen Beweisen seiner unerforschlichen Weisheit und unendlichen Allmacht gegenüber, als einen Unwissenden und Ohnmächtigen verstummen läßt. — Er überhäuft nun Hiob wieder mit irdischem Glück, tadelt Eliphas, Bildad und Zophar (Elihu bleibt unerwähnt) und gibt dem Hiob merkwürdiger Weise Recht, der endlich, im Genuß eines reichlichen Güter- und Kindersegens, lebenssatt stirbt.

Dies Gedicht ist eine Theodicee. Hiob ist sich seines Rechts gegen Gott bewußt. Er leidet. Zunächst unterwirft er sich mit Resignation. Als sein Leiden jedoch, seiner Meinung nach, maaßlos wird, zweifelt er an Gottes Gerechtigkeit. Die Gründe seiner Freunde für dieselbe werden von ihm als sophistisch sogar mit schneidender Ironie zurückgewiesen. Jehovah selbst zwingt ihn, ihn als den Unbegreiflichen anzuerkennen, erkennt aber zugleich die Gerechtigkeit seiner Klage an d. h. der Zweifel wird nicht für die Erkenntniß, sondern nur für den Glauben gelöst. Man hat den Hiob die Tragödie des Hebräischen Geistes genannt, insofern Hiob mit Gott selber in Collision geräth. Und gewiß ist die Poesie der Verzweiflung des Menschen, sich ungefragt als daseiend zu finden und ein dem Bewußtsein seiner Würdigkeit widersprechendes Jammergeschick zu erdulden, nirgends anders mit solcher Offenheit und Stärke ausgesprochen. Im Elhuismus vertheilt sich der Wider-

ſpruch immer an mehre Götter und mildert ſich dadurch. Im Monotheismus concentrirt er ſich auf Einen Gott und gewinnt dadurch einen Grimm, der an Fürchterlichkeit der Empörung alles Aehnliche hinter ſich läßt. Hiob ſchleudert dem Jehovah die ganze Exiſtenz als eine Erbärmlichkeit in's Angeſicht. Er macht ihm die Schöpfung einer Welt, die ſolche Widerſprüche bergen kann, zum Verbrechen. Er beweiſ't ihm, daß er ein Ungerechter, ein Tyrann, ein Verſtandloſer ſei. Die Gemeinplätze, mit denen ſeine Freunde ihn tröſten und belehren wollen, werden nur zur Folie ſeines zermalmenden Zorns. Da ſitzt er, ein Bettler, auf dem Aſchenhaufen, ſeine mit Schwären bedeckte Haut ſchabend, in ſeinem Geiſt vernichtet von der Entzweiung, in welche ihn ſeine Erfahrung mit ſeinem Glauben bringt. An den Ausweg des Atheismus denkt keiner, auch Hiob nicht. Die Exiſtenz Gottes ſteht ihm feſt. Und dieſer Gott würdigt ihn zuletzt auch ſelber der Antwort, die ſich jedoch nicht im Geringſten auf das moraliſche Problem einläßt, ſondern im Grunde mit einem unendlichen Glanze nur den phyſikotheologiſchen Beweis der Exiſtenz Gottes vorträgt, eine Erhabenheit der Schilderung der Natur, ihrer Gebirge und Wälder, ihrer Ströme und Meere, ihrer lieblichen und furchtbaren Erſcheinungen, ihrer rieſigen und ſchönen Thiere, wie ſie außerdem nicht zum zweitenmal exiſtirt. — Der realiſtiſche Optimismus, der am Schluß den Sieg davon trägt, hebt poetiſch genommen das tragiſche Pathos wieder auf, allein dem theiſtiſchen Standpunct iſt dieſer Ausgang gemäß, denn das Leiden wird von ihm nur als ein pädagogiſches Mittel genommen, mit welchem Gott den Menſchen verſucht, prüft, im Glauben an ſich befeſtigt. Es iſt alſo nur ein Durchgang, die Weisheit Gottes noch deutlicher hervorzuheben. — Der Satan, der mit den Kindern Gottes ſich die Erlaubniß zur Verſuchung Hiobs erbittet, iſt in dem Gedicht für das ganze alte Teſtament ein eben ſolches ἅπαξ λεγόμενον, als die Ebenbildlichkeit der erſten Menſchen mit Gott, die auch nirgends ſich fruchtbar erweiſ't. Weil das Geſetz nirgends erwähnt wird, hat man ſogar auf Moſeh, als den Verfaſſer Hiobs geſchloſſen. Abgeſehen aber davon, daß eine Rückſicht auf das Geſetz das ganze Gedicht unmöglich gemacht hätte, ſo finden wir daſſelbe in auch

nicht in andern Dichtungen erwähnt und ist überhaupt die Codification des Gesetzes so wie die Promulgation desselben zu völlig hierarchischer Observanz erst unter dem König Josiah am Ende des siebenten Jahrh. v. Chr. erfolgt. (H. Leo: Vorlesungen über die Geschichte des Jüdischen Staats, Berlin 1828, 178 ff.) Die genaue Kenntniß Aegyptens, die sich in den Thierschilderungen Hiobs verräth, hatte man ja in Palästina zu allen Zeiten, da man mit diesem Lande in unaufhörlichem theils friedlichem, theils feindlichem Verkehr lebte. Weshalb der Ursprung der Dichtung in Arabien zu suchen sein soll, ist auch nicht ersichtlich, da die Araber damals keine Monotheisten waren, das im Hiob ventilirte Problem bei ihnen also gar nicht erwachsen konnte und in Ansehung der Diction der lyrische Grundton Hiobs völlig mit dem der Psalmen übereinstimmt. Naturpoesie aber in dem engern Sinne des Worts ist Hiob auch nicht, da er vielmehr ein Werk der reifsten Kunstpoesie genannt werden muß. Er ist mit der größten Umsicht construirt, setzt eine lange, vielseitige und durchdringende Kenntniß des Weltlaufs voraus, bewegt sich in einem so gebildeten Dialog und ist in solchem Grade mit allen Culturerscheinungen fertig, daß in den einfachen Zuständen, welche die Bedingung der wirklichen Naturpoesie ausmachen, nicht im Entferntesten ein solcher Skepticismus möglich ist. Hiob steht an speculativem Gehalt und an Kunst der Steigerung der dialektischen Erörterung keinem Platonischen Dialoge nach. Eben deshalb aber ist er auch kein Drama. Ein Prolog, ein Dialog und ein Epilog machen noch kein Drama aus. Zum Drama gehört Handlung. Im Hiob haben wir nur eine theoretische Discussion eines Leidenden vor uns. Der Vergleich mit dem Aeschyleischen Prometheus, der in Ansehung der tragischen Collision viel Treffendes enthält, paßt hierin nicht, denn wir sehen den Prometheus an den Felsen schmieden, sehen die Okeaniden und die Io zu ihm kommen, sehen, wie er den Blitzen des Zeus trotzt, er, der ein Gott ist, wie er. Dieser gefesselte Prometheus ist überdem nur das eine Glied einer Trilogie, also nur ein Moment einer größeren Handlung. Seine Fesselung war die Folge einer Schuld, des Feuerraubes. Im Hiob ist, wie im Hohenliede, eine dramatische Anlage, allein kein wirkliches Drama,

denn Hiob weiß ſich ohne Schuld und das Theoretiſiren ſeiner Freunde iſt kein Handeln.

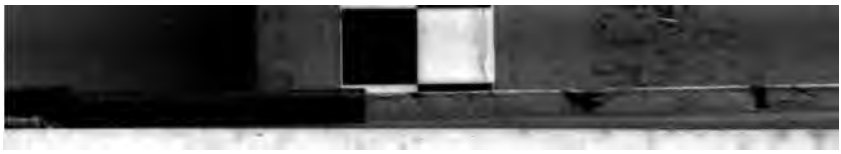
## Die Viſionen der Nebiim.

Die centraliſirende Kraft aller Gefühle und Gedanken im Monotheismus auf den Einen Gott macht ſich auch in allen ſeinen Dichtungen geltend. Alles, was nicht auf ihn ſich bezieht, iſt eigentlich intereſſelos. Selbſt im Hohenliede bricht Sulamith in die Feier der Liebe aus, daß ihre Flammen Flammen Jehovahs ſeien und im Hiob redet der Herr ſelbſt aus dem Donner zu ſeinem Knecht. Dieſe Centraliſation erzeugte ſeit Moſeh beſtändig begeiſterte Gläubige, die ſich als Kritiker der öffentlichen Zuſtände und als Leiter des Volks im Namen des Herrn aufwarfen, der ſie zu ſeinem Dienſt berief. Es waren dies die Propheten und Prophetinnen, welche der Armee, den Beamten des Königs, dem Hof und dem prieſterlichen Stamme der Leviten gegenüber das allgemeine Volksbewußtſein vertraten und das Weſen der Theokratie gegen Verbildung von Innen wie gegen Zerſtörung von Außen zu ſchützen ſuchten. Sie ſind inſofern ſtets der Mittelpunct der Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Volks geweſen. Man weiß, wie zögernd Samuel ſeinem Verlangen nach einem Monarchen nachgab, weil die unbedingte Einheit der Macht des Einen Gottes, der ſelber ſein Volk leitete, dadurch beeinträchtigt wurde. Nach der Salomoniſchen Herrſchaft zerfiel in der That das Volk in zwei Königreiche, in Israel und Juda. Hiedurch wurde nicht nur die innere Entzweiung größer, ſondern mit dieſer auch die Schwäche nach Außen, bis die Juden den Aſſyriern erlagen und in das Babyloniſche Exil auswandern mußten. Propheten hatte es immer gegeben und David, der mächtige König, mußte ſich ja von Nathan ſeiner Sünde willen, mit Bathſeba die Ehe gebrochen zu haben, ſtrafen laſſen. Als aber die Zerrüttung der Nation hereinbrach, war es natürlich, daß die Propheten ſich mehrten und bis zur Wiederherſtellung des Tempels ihre größte Wirkſamkeit entfalteten. Die Angſt um den Untergang ihres Volkes und die Hoffnung auf eine glücklichere Zukunft durchdrang ihr Gemüth ſo gewaltig, daß ſie ſich

des Gesetzes. — Die Beraka ist lyrischer. Jede ist ein kleiner Hymnus: die Männer der großen Synagoge setzten für die Verfasser der Shemone Esre: der 18 Eulogien, welche nebst den Gebeten Jozer, Ahaba, Shema und Goula die bedeutendsten Ueberreste der Berakáliteratur sind. — Das Schir oder Mismor war der Text zu Volksmelodien. Es bestand zum Theil in Strophe, Antistrophe und Epode, mit regelmäßigem Strophenbau, gleichzähligen Versen und fast metrischem Ebenmaaß der Zeilenlängen. Solche Lieder wurden bei den Volksfesten gesungen, z. B. der Freude des Wasserschöpfens, bei dem Laubenfest, wo täglich nach dem gesetzlichen Frühopfer von einem Priester eine goldene Urne mit Wasser aus dem Brunnen Siloah unter den Trompetenklängen der Leviten durch das Wasserthor in den Tempel gebracht und auf dem Brandopferaltar ausgegossen wurde. Am Abend tanzte man vor den versammelten Frauen mit brennenden Fackeln unter Absingung von Liedern in Wechselchören. Ein anderes Volksfest wurde in den Weingärten um Jerusalem am großen Sühnetag gefeiert. Mädchen in weißen Kleidern zogen in die umliegenden Rebenpflanzungen und sangen mit den Jünglingen zum Reigentanz Wechselchorgesänge (die Bruchstücke von Liedern beider Feste s. bei Franz Delitzsch: die Geschichte der jüdischen Poesie vom Abschluß der heiligen Schriften Alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836, 194—96.). — Das Mashal ist eigentlich eine Gleichnißrede, die einen Parallelismus zwischen einem Gegenstande und einem Bilde für denselben enthält. Es ist das innerste Organ der Hebräischen Poesie als einfaches Sprichwort; als Räthsel: Chida; als arithmetischer oder geometrischer Vergleich: Mida; als ernster, orakelhafter Spruch: Mascha; als Apolog und Parabel. Die Meshalim Josua ben Sira's geben uns eine ausreichende Vorstellung von ihrer künstlerischen Behandlung. Auch das Buch der Weisheit gehört hieher.

## Die Hagada der talmudischen Periode.

Ueber fünfhundert Jahre dauerte der herrliche Tempelcultus, der alle Stämme des Volks zu einer einzigen großen Gemeinde verschmolz und dem Hebräischen Monotheismus in jenen groß-





artigen, heiter erhabenen Weiſe darſtellte, die ihn ſeinen Bekennern ſo tief in's Herz geprägt hat. Als der Tempel 70 nach Chr. durch die Römer zum zweiten Mal zerſtört ward, als der Kaiſer Julianus ſpäter umſonſt ihn zum dritten Mal aufzubauen verſuchte, wuchs die Zerſtreung der Juden unter allen Völkern, die ſchon mit dem Exil begonnen hatte. Zur Thorah trat nun der Talmud in der Miſhna des Jehuda und Gemara des Jochanan, die 230 zu Jeruſalem als kanoniſche Interpretation des Geſetzes anerkannt wurden. Später folgte noch eine zweite Ausgabe des Talmud, die Babyloniſche. Wir haben ſchon oben geſagt, daß der Hauptzweck dieſer Interpretation dahin ging, die Juden unter den übrigen Nationen dennoch in ihrer Nationalität zu erhalten. Die Juden, eines der tapferſten und kriegeriſchſten Völker, das noch unter der Führung der Makkabäer die größten Heldenthaten vollbracht hatte, wurden von nun ab das Weltvolk für die Vermittelung des friedlichen Verkehrs der Nationen. Sehr begreiflich war aber ein engeres Zuſammenleben mit andern Völkern, trotz der talmudiſchen Verzäunung, nicht möglich, ohne nicht auch von ihrer Cultur, von ihrer Poeſie und den Formen derſelben in ſich aufzunehmen. Delitzſch a. a. O. S. 17—124 hat die Grundlinien einer Geſchichte der Jüdiſchen Poeſie gezeichnet, wie ſie in Aegypten, in Italien, in Spanien, in den Niederlanden, in Deutſchland und den Slaviſchen Ländern mit einer unendlichen Regſamkeit ſich geſtaltet und in anſchmiegſamer Elaſticität alle Formen, natürlich auch den Reim, ſich angeeignet hat.

Die ſelbſtſtändige Dichtkunſt der Juden ſetzte die Formen der ſoferiſchen Periode fort. Die Proſa wurde als gewöhnliche von dem poetiſchen Styl unterſchieden, der den Namen Halacha: Glanzrede, empfing (über die Ableitung dieſes Ausdrucks ſ. Delitzſch a. a. O. 200.). Hagada aber: Geſagtes, nannte man die in verſchiedenen Formen erſcheinende Auslegung der Schrift, nicht als eine theologiſch gelehrte Exegeſe, ſondern als eine poetiſche, gnomologiſche Hermeneutik, die ſich entweder dem beſtimmten Schriftwort enger anſchloß, oder nur im Geiſt der Schrift dichtete. Schon im Talmud ſind ſolche hagadiſche Dichtungen in großer Anzahl enthalten. Ihre Form iſt proſaiſch, aber in der Weiſe der Halacha. (Eine reiche Auswahl von Legenden, Sagen, Fa-

beln und Sprüchen der Hagada bei Jolowicz Polyglotte der Orientaliſchen Poeſie 287 — 316.)

## Die Neuhebräiſche Spaniſche Dichterſchule.

Eine beſondere Auszeichnung ſcheint die Spaniſche Dichterſchule zu verdienen, die ſich an der Arabiſchen Poeſie groß zog. Es war im zehnten Jahrh., daß der Gaon Iſaak ben Chasdai die Exulanten um ſich verſammelte und den Grund zu einer höhern wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Bildung legte. Die ſchulgerechte Form der Poeſie begründete dann im eilften Jahrh. Iſaak ben Chalfon, neben welchem der große Gaon Samuel ha Levi glänzte, der zu Cordova 1055 ſtarb und deſſen Sohn Joſeph gleichfalls ein vorzüglicher Dichter war. Der hervorragendſte aber unter den älteſten Synagogendichtern Spaniens war Salomo ben Gabirol, geb. 1033 zu Malaga und geſt. 1064 zu Valencia. Er dichtete, dem Arabiſchen folgend, zuerſt in ſtrenger Metrik und führte das Akroſtichon und den Muſivſtyl in die Hebräiſche Poeſie ein. Unter letzterm wird das Einflechten halber oder ganzer Bibelverſe in Proſa wie in Verſen verſtanden. Gabirol war Meiſter im hymniſchen Geſange und ſein Hymnus: Keter Malchut, die Königskrone, iſt das Vorbild vieler ähnlichen Dichtungen geworden. — Abu Harun Moſes ben Esra aus Granada, ein Zeitgenoſſe Gabirols, ahmte Arabiſche und Perſiſche Muſter nach. — Abraham ben Esra, geb. zu Toledo 1095, geſt. 1169, hat wohl ſchon einen Einfluß der Cataloniſchen Lyrik erfahren. — Abel Haſſan Juda ha Levi, geb. 1080 geſt. 1153, war durch die Tiefe ſeines Gefühls, durch die Mannigfaltigkeit ſeiner Form, durch die Unerſchöpflichkeit ſeiner Phantaſie und die Reinheit ſeines Styls unſtreitig der größte Dichter der Spaniſchen Schule und der Neuhebräiſchen Poeſie überhaupt. (Eine vortreffliche Geſchichte der Spaniſchen Schule mit einer höchſt geſchmackvollen Ueberſetzung vorzüglicher Lieder derſelben in's Deutſche hat Michael Sachs in ſeinem Werk: die religiöſe Poeſie der Juden in Spanien, Berlin 1845, gegeben. Man erſieht daraus, daß die meiſten dieſer Dichter, namentlich Halevi, auch in religiös ſpeculativer

Hinsicht sehr bedeutend waren.) — Aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ragt Juda ben Salomon Alcharisi als einer der gewandtesten Sprachkünstler hervor, der aber den Mustvstyl schon zur Ungebühr übertrieb. In seinem Tachkemoni hielt er eine kritische Revue über die ihm voraus gehenden Dichter, der wir viele schätzbare Nachrichten über dieselben verdanken. Er übersetzte 1210 Hariri's Makamen ins Hebräische unter dem Titel: Machberot Itiel. Sein Tachkemoni war eine freie Nachahmung Hariri's. Er ließ in 50 Makamen den Erzähler Heman den Esrachiten und den Abenteurer Heber den Keniten in ähnlichen Situationen und mit ähnlichen Witz- und Wortspielen auftreten, als Hariri seinen Hareth ben Hemam und seinen Abu Seid von Serug, blieb jedoch im idealen Schwung des Humors hinter ihm zurück. (Proben aus dem Tachkemoni bei Jolowicz a. a. O. 329 — 37.)

## B.

# Die Gruppe der Muhammedaniſchen Völker.

Gewöhnlich geht man von der ältern Arabiſchen Poeſie zur jüngern über und thut auch, nach dem ethnographiſchen Princip, ganz Recht daran. Wir haben jedoch ſchon früher bemerkt, daß nach dem Culturprincip die Stiftung des Islam einen andern Zuſammenhang hervorbringt. Die altarabiſche Poeſie iſt ethniſch. Wenn auch in ihr keine beſonders entwickelte Mythologie ſichtbar wird, ſo fehlt es ihr doch nicht an Geiſtern, Zauberern, Fetiſchen. In ethiſcher Hinſicht aber gründete ſie ſich auf der Blutrache. Muhammed erwarb ſich das unſterbliche Verdienſt, die Arabiſchen Stämme, welche durch die ins Unendliche fortwuchernden Kriege, die aus der Pflicht der Blutrache entſprangen, in ſtete Zerſplitterung zerriſſen und aus aufkeimender Bildung immer wieder in die Gefahr der Verrohung zurückgeworfen wurden, auf die Stufe des Monotheismus zu erheben, die ganze Nation dadurch zum erſten Mal zu einer allgemeinen Begeiſterung zu vereinen und ein höheres ſittlich reines Leben in ihr zu befeſtigen, das fortan von der Blutrache abſtrahirte und die Kampfluſt nach Außen wandte. Muhammed war unſtreitig in einem ſelbſtbewußten Zuſammenhang mit dem Hebräiſchen Monotheismus nicht nur, ſondern ſelbſt mit dem Chriſtenthum. Seine eigenen Aeußerungen im Koran über beide beweiſen dies. Doch lag die altteſtamentliche Religion natürlich ihm näher. Zwiſchen der Moſaiſchen Geſtaltung derſelben und zwiſchen Muhammed machen die Propheten das unverkennbare Mittelglied aus, denn ſie mußten über die nationale und locale Beſchränkung des Theismus und über die Aeußerlichkeit





des Opfercultus zu abſtracteren Begriffen und zu einer größeren Innerlichkeit der Verſöhnung fortgehen. Muhammed erweiterte den Monotheismus der Tendenz nach zu einer kosmopolitiſchen Religion, die nicht mehr an das Band der Nationalität geknüpft war, vielmehr alle Völker zum Gehorſam gegen ſich aufrief. Im Begriff Jehovahs an ſich lag ſchon dieſe Allgemeinheit. Es hätten ihn auch alle Völker anbeten ſollen und die Propheten malten auch eine Zukunft aus, in welcher dies geſchehen würde. Factiſch aber war die nationale Abſonderung der Hebräer eine Schranke für den Monotheismns geworden, die ſich nach außen nur negativ durch Vertilgung paganiſcher Völker kundgab. Daher kam es, daß die Centraliſation der Iſraeliten und Juden im Tempelcultus das Herz der Nation wurde und daß ſie den Einen allgegenwärtigen Gott doch in dem Allerheiligſten des Hieroſolymitaniſchen Tempels gegenwärtiger glaubten. Ueber alle ſolche Schranken ging Muhammed hinaus. Kein Volk, kein Tempel, keine Leviten fanden bei ihm eine privilegirte Stellung. Es iſt nur Ein Gott und Muhammed iſt ſein Prophet! Wer dies glaubt, ſteht mit jedem andern Gläubigen völlig gleich ohne alle Rückſicht auf Abſtammung. Jeder Ort wird zum Tempel. Eine zwiſchen Gott und den Menſchen vermittelnde Prieſterſchaft exiſtirt nicht. Das Geſetz enthält kein läſtiges Ceremoniel, nur die Umriſſe eines verſtändigen Naturrechts, zur Heiligung der Familie, des Eigenthums, der Arbeit, der Gaſtfreundſchaft, der Wohlthätigkeit und perſönlichen Reinheit. Muhammed iſt als Geſetzgeber ſo bewundernswürdig, wie Moſeh. Die fanatiſche Tapferkeit für den Sieg des Glaubens hat er mit Moſeh gemein. Wenn aber aus dem Hebraismus ein tiefer Drang nach Verſöhnung zwiſchen Gott und dem Menſchen hervorging, wenn die Propheten aus ihm heraus den Monotheismus zu anthropomorphoſiren begannen, ſo ſtellte Muhammed von dieſer Seite ſich ganz auf den Moſaiſchen Standpunct, der den ausſchließlichen Abſolutismus des Einen Gottes in aller Schroffheit zeichnet, ſo daß wir nicht nach der Vernunft ſeines Willens fragen dürfen, ſondern, wie Hiob, uns mit ſtummer Unterwerfung begnügen müſſen. Dieſe alogiſche Seite des Islam iſt es, die ihn, bei großen Vorzügen vor dem Ethnicismus und dem Moſais-

mus, doch wieder so unfähig macht, eine progressive Cultur aus sich zu entwickeln. Er enthält von hier aus eine Gleichgültigkeit gegen den Fortschritt der Bildung, welche die ihm zugehörigen Nationen nach einer gewissen Aufregung durch fremde Cultur immer wieder in Dumpfheit zurücksinken läßt. Insbesondere läßt sich nicht übersehen, daß er in seine Religion einen wollüstigen Zug eingemischt hat, der sie gegen die Jüdische und noch mehr gegen die christliche herabsetzt. Der Mosaismus hatte auch einen sinnlichen Realismus als Lohn für den wahren Jehovahbekenner für nothwendig erachtet, allein derselbe war in die allgemeine Vorstellung des Wohlseins überhaupt zusammengefaßt. Bei Muhammed können wir aber nicht leugnen, daß er den Geschlechtsgenuß mit den gazellenäugigen Huri's des Paradieses als eine vorzügliche Beseligung für den treuen und tapferen Bekenner des Islam hinstellt. Doch muß man sich den Islam auch nicht in dem Grade starr denken, als er bei uns in den banalen Schilderungen, die von ihm stereotypirt sind, erscheint. Schon die Thatsache der unendlich vielen Secten, die es in ihm gibt, so wie die Menge der aus ihm hervorgegangenen Dichter sollte ein solches Vorurtheil widerlegen.

### Die Form der Muhammedanischen Poesie im Allegemeinen.

Wir haben weiter oben schon gesehen, daß der Theismus durch die Natur seines Ideals, nämlich der Weisheit, nicht auf die Schönheit als solche gerichtet ist, und daß alle seine Poesie deswegen eine gewisse prosaische Beimischung hat, die in seiner Neigung zum Didaktischen wurzelt. Wir haben ferner gesehen, daß aus demselben Grunde die verschiedenen Gattungen der Poesie bei ihm nicht zu jener klaren Sonderung gedeihen, die in der Indischen und Griechischen Poesie zu so großer Vollendung sich auseinanderlegt. Wir erinnern hier daran, um noch einige allgemeine Bemerkungen anzuschließen. Die Muhammedanische Poesie nämlich scheint auf den ersten Anblick der ersteren Behauptung zu widersprechen, weil sie unendlich bilderreich ist. Allein bei näherer Untersuchung entdeckt sich, daß diese Bilderfülle auch sehr viel Mechanisches an sich hat. Der Verstand beherrscht die





Phantaſie viel mehr, als man zunächſt glaubt, abgeſehen davon, daß eine große Zahl der Bilder völlig typiſch wiederholt und nur in leiſe verſchobenen Combinationen variirt werden. Die Hauptſchönheit beruht nicht auf dem Gebrauch einzelner Bilder, ſondern auf Unterſtützung derſelben durch Bilder verwandter und auch gerade entgegengeſetzter Begriffe, wodurch die einfache Metapher zur ausgebildeten Allegorie erwächſt. So ſoll z. B. nach den Perſiſchen und Arabiſchen Poetiken, deren es ſehr viele gibt, nie von Roſenperlen d. h. Zähnen, und von Schönheit die Rede ſein, ohne daß auch der Nachtigallen, der Rubinen d. h. der Lippen, und der Liebe Erwähnung geſchehe. Werden die Locken dem Schlägel oder den Wolken verglichen, ſo ſtellt das Kinn natürlicher Weiſe den Ball und das Geſicht den Mond vor. Sind die Augen Narciſſen, ſo ſind die Stirnlocken, welche dieſelben beſchatten, Hyacinthen. Oder ſie ſind entgegengeſetzte Begriffe, wie Kaaba und Götzentempel, wie Morgen und Abend. Iſt das Geſicht der Tag, ſo verdeckt ihn die Nacht der Locken. Sind die Wangen die Kaaba, ſo ſind die ſchwarzen Haare finſtre Götzentempel u. ſ. w. Die Verſtändigkeit, die in ſolchen Vergleichungen ſich tummelt, hat ſich auch in Akroſtichen, Anagrammen, alphabetiſchen Versfolgen u. dergl. gefallen, die wir bereits im Untergang der Helleniſchen Dichtkunſt getroffen haben und worin auch die Juden der talmudiſchen, ja ſchon der ſoferiſchen Periode ſich gehen ließen. — Was den zweiten Punct, die Scheidung der Gattungen anbetrifft, ſo unterſcheidet ſich allerdings Epik, Lyrik und Didaktik, jedoch nicht in derjenigen Klarheit, die wir bei den Hellenen bewundern. Das Epos heißt gewöhnlich Nameh: Buch. Die Kaſſide oder das Kaſſidet (Zweckgedicht) iſt eigentlich das größere lyriſche Gedicht, in welchem die zwei erſten Verſe und dann immer die zwei folgenden in demſelben Reim enden. Es iſt hauptſächlich panegyriſch, doch wird ſeine Form auch zu Satiren und Todtenklagen verwendet. Die ſtrophiſche Gliederung, namentlich wie ſie zur Antiphonie und zur Auflöſung derſelben in der Epode wird, iſt ganz zurückgeblieben. Das Ghaſel unterſcheidet ſich von der Kaſſide nicht durch die Reimfolge, ſondern durch den geringen Umfang, indem es aus nicht

weniger als 5 und aus nicht mehr als 7 Distichen bestehen soll. Das Mesnewi ist das doppelreimige Gedicht, das bei epischen und didaktischen Darstellungen angewendet wird. — Eine Strophe heißt Beit: Zelt, die Hemistichien eines Verses heißen Misra: Flügelthüren, und eine Sammlung lyrischer Gedichte Divan: Geisterversammlung. Ein Divan ist vollständig, wenn er so viel Abtheilungen, als das Alphabet Buchstaben, enthält. — Die innere Unsicherheit der Form und das Vorherrschen des lehrhaften, pädagogischen Tons, ist vorzüglich die Ursache der oft unerträglichen Breite, welcher sich die Dichter überlassen.

### Unterschied der Arabischen und Persischen Poesie.

Die Muhammedanische Poesie begreift eine große Menge sehr verschiedener Völker der tropischen und der subtropischen Zone in sich. Die tonangebenden derselben sind aber die Araber und Perser. Von den Arabern ging die lyrische Beseelung, von den Persern die epische Fülle aus. Im Didaktischen, im Witz des Verstandes, wetteiferten beide mit einander. Gegen Araber und Perser gehalten haben die Türken nur einen untergeordneten Rang in der Kunst.

---

## 1) Die Araber.

Wir haben die Arabische Poesie als heidnische bis zu ihrer höchsten Blüthe in den Moallakat kennen gelernt und gesehen, daß Mekka und Okkadh die Orte waren, an welchen sich die geistige Bildung der Araber zu concentriren anfing. Vergegenwärtigen wir uns dies, so wird uns das Auftreten eines Genius, wie Muhammed, nicht überraschend sein. Muhammed d. h. der Ersehnte, wurde 570 n. Chr. zu Mekka geboren. Als Kaufmann lernte er auf seinen Reisen die ganze Mannigfaltigkeit der religiösen Ansichten kennen, welche damals in Arabien und Syrien herrschte. Der Gedanke einer religiösen Reform ergriff und begeisterte ihn. Er erhob sich über den Sabäismus und Magismus der Arabischen Stämme, machte sich mit dem Jüdischen

Monotheismus und dem Christlichen Messiasglauben vertraut, knüpfte mit Bewußtsein an beide als Voraussetzungen seines Werkes an und trat, zunächst im Kreise seiner Familie, als Prophet auf. Wie Moseh lehrte er die Einheit und Transcendenz Gottes; wie Christus, daß er dessen Gesandter und zwar der letzte der Propheten, das Siegel derselben, sei. Seine Religion wurde ein theistischer Fatalismus, unbedingte Ergebung: Islâm, in den Willen des Einen Gottes. Gegen alles Heidnische verhielt er sich schlechthin negativ, aber auch gegen die Jüdische Askese und gegen die Idee der Christlichen Gottmenschheit. 611 veröffentlichte er zuerst seine Glaubensansicht, fand an dem Stamm der Koreischiten einen heftigen Widerstand und ward 622 zur Flucht nach Jaschreb, später Medina genannt, gezwungen. Von nun ab trat er als Eroberer auf, der in einer Reihe von glänzenden Siegen seine Religion mit dem Schwert ausbreitete, bis er 632 zu Medina starb. In kurzen, energischen, von lyrischer Gluth durchflammten Worten hatte er gelegentlich seine Ansichten ausgesprochen. Er selbst konnte nicht schreiben und hatte merkwürdiger Weise einen Juden und Christen zu Geheimschreibern, den Rabbi Barada Ebn Nawsal und den Mönch Nestor. Diese gelegentlichen Manifestationen wurden zum Theil schon von ihm selber, zum Theil von dem Kalifen Abu Bekr gesammelt, von dem Kalifen vervollständigt und zu einem planlosen Ganzen vereinigt, welches man das Buch: al Korân nannte. Der Koran besteht, wie er vorliegt, aus 114 Suren, d. h. Reihen, deren jede eine besondere, oft sehr wunderliche Ueberschrift hat. Er ist der Codex der kirchlichen, bürgerlichen und politischen Institutionen der Muhammedaner, denen er als von Gott geoffenbart gilt. Er ist in rhythmischer Prosa abgefaßt, die auch in den Reim übergeht und den Parallelismus häufig anwendet. Vom Jüdischen Standpunct könnte man sagen, er sei im Styl der Halacha geschrieben. Die letzten funfzig Suren besonders erheben sich in der Ausmalung der Schrecken des Weltgerichts und der Freuden des Paradieses oft zu einem hohen Schwunge. Andere Aeußerungen des Propheten sind auch in der Sunna: der neben dem Koran hergehenden mündlichen, später auch aufgezeichneten Ueberlieferung enthalten. (Der Koran, Deutsch von L. Ull-

mann, Crefeld 1840. — Als das Hauptwerk, welches zuerst eine richtigere Auffassung der Muhammedanischen Poesie in Europa begründete, muß noch immer das von G. Jones genannt werden, welches F. G. Eichhorn in Deutschland durch einen Wiederabdruck zu Leipzig 1777 einheimisch machte: Poeseos Asiaticae Commentariorum Libb. VI. Jones war hier, was Lowth für die Hebräische Poesie, dem bei uns Herder mit seinem: Geist der Hebräischen Poesie folgt, der uns Deutsche Orientalisch fühlen lehrte. — Für die Persische Poesie ist noch immer unübertroffen Joseph v. Hammer: Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus zweihundert persischen Dichtern. Wien 1818. — Eine große Anregung gab Göthe nicht nur durch die Dichtungen seines Westöstlichen Divans, sondern auch durch die vortrefflichen Noten und Abhandlungen, mit denen er sie begleitete, in den S. W Bd. VI, 1827. Die Urtheile, welche Göthe darin über Orientalische Dichter ausgesprochen hat, sind seitdem in den Literaturgeschichten fast unverändert wiederholt worden. — Das Verhältniß der Religion des Islam zu dem religiösen Zustand, den sie unmittelbar vorfand, lernt man durch einen Moslem selber, unter Anführung vieler interessanten Gedichtstellen, am besten kennen aus Abulfath Muhammad Asch Scharastâni's: Religionspartheien und Philosophenschulen, zum ersten Male vollständig aus dem Arabischen übersetzt von Th. Haarbrücker, Th. II, Halle 1851, 337 – 54. — Die Vertheidigung des sittlichen Charakters des Islam hat am Nachdrücklichsten geführt Fr. Daumer: Mahomed und sein Werk. Hamburg 1848. — Die dichterische Physiognomie des Koran hat vortrefflich geschildert Fortlage: Geschichte der Poesie. 166 – 74.)

Der Koran gilt den Muhammedanern auch als höchstes Muster des poetischen Ausdrucks. Man begreift dies, wenn man erwägt, daß die metaphorische Paraphrase des an sich einfachen Inhalts von Muhammed in der That mit großer Virtuosität geübt ist, jenen pädagogischen Effect hervorzubringen, der den Nerv des theistischen Ideals ausmacht. Der Koran bereicherte aber die Muhammedanische Poesie auch mit Stoffen aus dem alten und neuen Testament, die mithin bei den Juden, Christen und

Muhammedanern ein merkwürdiges Gemeingut geworden sind. Erzählungen von Adam, Noah, Abraham, Joseph, David, Salomo, Maria und Jesus sind durch den Koran zerstreut und die Muhammedanischen Dichter haben den Propheten Jesus vielfach verherrlicht, wobei auch apokryphische Sagen verarbeitet sind.

## Kalilah ve Dimnah.

Gleichzeitig mit Muhammed lebten noch viele Dichter, die im Geist der ältern Arabischen Poesie fortdichteten und den verschiedensten Ständen angehörten: Abbas ben Mirdas von Suleim, Adi ben Jesid, Amru ben Elehtem, Motemmin ben Nuweira, Malek ben Nuweira, Rebia ben Makrum von Dabba, Schammach, Muhammed ben Beschir, Orwa ben Udheina u. A. (Proben von ihnen bei Jolowicz a. a. O. 376—88). — Muhammed hatte sich im Koran gegen die Mährchenerzähler, die Essamir, d. h. Führer der Nacht, sehr entschieden ausgesprochen, weil er fürchten mochte, daß durch sie die Reinheit des Monotheismus leiden könnte. Allein der Araber lauscht zu gern am Abend den phantastischen Erzählungen der Essamir und so drangen allmälig von Persien aus Indische und Persische Geschichten auch in Arabien ein. Die Fabel hatte sich jedoch bei den Arabern [redacted] der Metaphorik ihrer Dichtersprache, wie es scheint, auch selbstständig entwickelt. Wenigstens können wir uns so die 41 Fabeln erklären, die von einem Arabischen Dichter Lokman herrühren sollen, den die Sage zu einem Zeitgenossen des Königs David macht, den man aber richtiger wohl für einen Collectivnamen hält. Der Koran selber nennt schon den weisen Lokman. Die Fabeln, in der Aesopischen Manier, und mit einzelnen Aesopischen Fabeln übereinstimmend, so daß Freytag sie nur für eine schlechte Bearbeitung der Aesopischen hielt, haben durchaus nicht den großen Werth, den man ihnen im vorigen Jahrh. beilegte (Deutsch zuerst von Adam Olearius als Anhang zu seinem Persianischen Rosengarten; dann 1826 von Schaller). — Dasselbe Urtheil muß man über die berühmte Fabelsammlung Kalilah ve Dimnah, d. h. der dumme und der arglistige (Schakal nämlich) sagen, in welcher, die Indische Hilopadesha

verarbeitet ward. Dieſe war unter Nuſhirwan von dem Arzte Barſuyeh aus Indien nach Perſien gebracht und in's Pehlwi unter dem Namen der Fabeln des Bidpai überſetzt. Aus dem Pehlwi überſetzte ſie Rouzbeh, ein geborner Perſer und Anhänger des Feuerdienſtes, in's Arabiſche, in welches er auch, wie früher erwähnt, das altperſiſche Königsbuch überſetzte. Er trat zum Islam unter dem Namen Abdallah ben Mokaffa über, blieb aber als heterodox verdächtig und reizte durch ſeine Sarkasmen ſelbſt den Kalifen Manſur, der ihm ein Glied nach dem andern abſchneiden und in einen Ofen werfen ließ. Er ſtarb in dieſer entſetzlichen Weiſe zu Basra 762. Den wahren Zweck ſeines Buchs ſetzte er ſelbſt in die unter dem Gewande der Fabeln verborgenen Lehren der Weisheit und Moral. Hatte ſchon die Hitopadesha das epiſche Element gegen das didaktiſche ſehr zurücktreten laſſen und ſich dadurch zum Schulbuch empfohlen, ſo iſt dies in der Arabiſchen Behandlung noch mehr der Fall (Deutſch von Ph. Wolff, 2 Bändchen, Stuttgart 1837.). Wenn man nicht ſelten ließt, daß zwiſchen dieſen Fabeln und Novellen und der Deutſchen Thierſage eine auffallende Aehnlichkeit beſtehe, ſo iſt das ſchlechterdings irrig. Die beiden Füchſe Kalilah und Dimnah (im Indiſchen Karataka und Damanaka) ſind eine blos mechaniſche Einrahmung; ſie erzählen ſich einander Geſchichten von Thieren und Menſchen und ſtellen ſehr weiſe Betrachtungen dabei an, allein von einer Handlung derſelben oder von einem Zuſammenhang der Thiere untereinander als einem Reiche, wie ſie der Germaniſchen Thierſage zu Grunde liegt, iſt keine Spur. Auch traten dieſe Fabeln in die Abendländiſche Literatur erſt ein, als ſchon unſere Thierſage ſich in Lateiniſcher Form wenigſtens befeſtigt hatte. In's Griechiſche wurden dieſelben von dem Protoveſtiarius des Kaiſers Komnenos I, Simeon Sethos, auf Verlangen des Kaiſers, um 1001 unter dem Titel: *Τα κατα στεφανιτην και ἰχνηλατην* (vom Siegbekränzten und vom Aufſpürer) überſetzt; in's Lateiniſche aus der Hebräiſchen Uebertragung des Rabbi Joel durch einen getauften Juden, Johannes von Capua zwiſchen 1262—78 unter dem Titel: Directorium humanae vitae alias parabolae antiquorum sapientum; aus dem Lateiniſchen ließ ſie der Herzog Eber-





hard I. von Würtemberg, der 1325 ſtarb, in's Deutſche überſetzen und dieſe Ueberſetzung wurde unter dem Titel: das Buch der Weisheit, Ulm 1482 zuerſt gedruckt. (S. die weitläufige Literatur über Lokman und über die Fabeln des Bidpaï, in Gräſſe's Lehrbuch der Literaturgeſchichte des Mittelalters, I, erſte Hälfte, Dresden, 1839, 444—56.)

Die Fabeln des Bidpaï wurden ſpäter noch von Andern und unter verſchiedenen Titeln in's Arabiſche überſetzt, z. B. von Ibnol Hebarijet, der 1115 ſt. und ſein: Buch des Lautſchreienden und Leiſeſprechenden, des Vorſichtigen und Vorhäbigen, des Andächtigen und Anhäbigen, dem Emir Seifedewlet widmete (19 Erzählungen daraus nach Hammers Ueberſetzung in Jolowicz Polyglotte, 392 – 414.).

Siret Antarat Ilbattal: Thaten Antara's, des Kämpfers.

Von dem unter den Preisdichtern der Moallakat ſchon genannten Abſiten Antara und ſeiner Liebe zur ſchönen Abla liefen unter den Arabern viele Sagen und Lieder um, die allmälig zu einer gewiſſen Einheit verbunden wurden. In dem Gedichte ſelbſt werden Asmai ben Kohaib, 739—830, Abu Obeida ben Motani aus Basra, 725—824, und Dſchohaina ben Ghailem aus Jemen als Verfaſſer genannt. Aus dem zwölften Jahrh. aber nennt man auch den Arzt und Dichter Etoul Moyyed Ibn Eſſaigh el Antari von Irak als Autor, d. h., wie in allen ſolchen Fällen, die drei erſtern waren die urſprünglichen Sammler und Ordner der Sagen und Lieder, der letzte aber der ſchließliche Bearbeiter des Ganzen, der ihm die nunmehrige Geſtalt gegeben hat. Ein eigentliches Epos haben die Araber nicht. Sie waren in zu viel Stämme und die Stämme in zu viel Feindſchaften zerſplittert, als daß es dazu hätte kommen können. Auch ſtanden ſich die Helden im Allgemeinen einander zu gleich. Keiner, auch Antara nicht, ragte ſo entſchieden, wie Rama oder Ruſthm oder Achilleus, Odyſſeus, Finghal, Sigurd, Dietrich hervor, daß andere Helden und Ereigniſſe ſich um ihn herum hätten gruppiren können. Die Araber beſitzen daher auch noch ähnliche Heldenbücher, als das von Antara, z. B. von den Helden Al

Dſchulhama und Abu Muhammed al Bathal, die von der Amazone Dulhimmet getödtet wurden. In Antara's Geſchichte iſt kein tragiſcher oder komiſcher Wendepunct, der ihre vielen Ereigniſſe von Innen aus zuſammenhielte, ſondern ſie macht nur den Eindruck eines Aggregates von Kämpfen der verſchiedenen Stämme. Krieg, Gefangenſchaft, Befreiung, Noth und Gefahr, Errettung, Mord, Rache, Frieden folgen ſich in einem unaufhörlichen Wechſel, der zuletzt ermüdend wird. Die eigentlichen Lieder aber, welche der Erzählung eingeflochten ſind, athmen noch ganz die wilde Schönheit der ältern heroiſchen und erotiſchen Lyrik. Die Araber nennen das Heldenbuch Antara's Siret oder Kurſat, mit welchem Namen ſie eine Erzählung bezeichnen, die aus einem geſchichtlichen Grunde hervor in die Sage übergegangen iſt, im Unterſchiede von Tarich, der wahren Geſchichte, und von Hikajeth, der fictiven Geſchichte. Der wirklichen Geſchichte gehört dieſe Dichtung durch die treffliche völlig objective Schilderung der Sitten der Araber an. Daß die Helden viel Wein darin trinken, ſtimmt ganz mit den Liedern der Hamaſa und wird daher auch als ein Beweis des ältern Urſprungs dieſer romantiſchen Epik angeſehen (Antar, a bedoueen romance, translated from the Arabic by Terrik Hamilton, 4 Tom. London, 1819. Hamilton hat noch Vieles in den vier ſtarken Bänden fortgelaſſen, woraus man einen Schluß auf die Weitläuftigkeit des Werkes machen kann. Asmai, der es begann, war Theologe und Grammatiker am Hofe Haruns al Raſchid, der auf die Sprache viel Sorgfalt wandte, ſo daß dieſelbe bei den Arabern als claſſiſch gilt.)

## Motenebbi's Kaſſiden.

Die Islamitiſche Lyrik hörte nach den erſten Jahrhunderten auf, ihren naiven, naturfriſchen Ton zu behaupten. Zwar wurde noch in den alten Weiſen fortgedichtet, allein mit der Theologie, die ſich an den Koran ſchloß, exegetiſch und mit der Herrſchaft der Kalifen, welche der romantiſchen Willkür der Einzelnen ſcharf entgegentrat, veränderten ſich die Gegenſtände und der Ton der Dichter. Die Gegenſtände wurden die Kalifen ſelber und der

Ton der panegyrische. Die Kassîde wurde vor allen Gattungen cultivirt. Die Höfe, die oft vielen Kunstsinn zeigten, wurden die vornehmsten Dichterherbergen, wo man schmeichelnden Versen oft überschwänglich Lob und Geschenke zollte, und die Dichter zogen in dem weiten Arabischen Reich als Wanderkünstler umher. Die Anzahl der Dichter war sehr groß, wie man sich aus Hammers Geschichte der Arabischen Dichtkunst überzeugen kann, aber viele von ihnen können nur auf ein geringes Interesse Anspruch machen, weil sie oft nur eine Virtuosität in der geschickten Wiederholung und Paraphrase des Vorhandenen zeigten. Manche erhoben sich zu allgemeinerer Bedeutung, wie Abubekr Muhammed Ibn Doreid, geb. 838 zu Basra, Günstling des ersten Seldschuckenfürsten in Persien, den er besang, und gest. zu Baddad 931. Er machte sich vorzüglich durch eine Elegie Maksura berühmt, worin er den Wechsel des Glücks und Unglücks im menschlichen Leben schilderte. — Der größte Lyriker des Arabischen Islam aber wurde Ahmed ben Hussein, der den Beinamen Motenebbi, d. h. der Prophetseinwollende empfing. Er war 915 zu Kufa als der Sohn eines Wasserträgers geboren. Um das Arabische vollkommen zu erlernen, lebte er eine Zeitlang unter den Wüstearabern. In Haleb und später in der Wüste Semewat trat er als Prophet auf und fand auch unter dem Stamm der Beni Kelb viele Anhänger, allein der Emir von Emessa als Statthalter der Kalifen von Ichschidje zerstreute sie und nahm ihn selbst gefangen. Er war seinem Ende nahe, kam jedoch, da er sich bußfertig zeigte, wieder los. Er begleitete hierauf den Syrischen Sultan Seifedewlet auf seinen Eroberungszügen nach Kleinasien gegen den Griechischen Feldherrn Phokas und besang die siegreichen Schlachten desselben in seinen Kassîden. Nach drei Jahren ging er zu Kiafur, dem Oberhofmeister des minderjährigen Sultans der Dynastie Ichschidje in Aegypten. Hier verweilte er zehn Jahr, worauf er zum Fürsten Adhaddewlet zog, der abwechselnd in Schiras und Bagdad residirte, die ihm so wohl gefielen, daß er seine Familie von Kufa nach Persien holen wollte. Auf dieser Reise aber wurde er von räuberischen Beduinen angefallen und im Kampf mit ihnen erschlagen 965. Sein Divan enthält 289 Kassîden (Deutsch bearbeitet von J. v.

Hammer: Motenebbi, der größte Arabiſche Dichter: Wien 1823.). Das Urtheil über den äſthetiſchen Werth derſelben iſt unter den Orientaliſten ein verſchiedenes, ja entgegengeſetztes, wie zwiſchen Hammer und Weil. Bei den Arabern ſtehen ſie ſo hoch, daß ſich nach und nach vierzig Commentatoren ihrer Erklärung gewidmet haben. Doch geſtehen auch ſie ein, daß ſeine Metaphern oft geſucht, ſein Tiefſinn gemacht, ſeine Gedanken verworren, ſein Ausdruck verwickelt iſt, wie der Arabiſche Kunſtrichter Tſaâlibi von ihm ſagt, daß er eine Braut ſei von blendender Schöne, jedoch täglich die fallende Sucht bekomme. Das ächt Arabiſche in Motenebbi iſt ſeine Begeiſterung für den Ruhm, die ihn anſtachelte, ſogar als Prophet ſich zu verſuchen. Nachdem ihm dies mißlungen, beſang er die Berühmteſten ſeiner Zeit. Daß er ſich von denſelben auch fürſtlich belohnen ließ, hat für die Sitte des Morgenlandes nichts Auffallendes. Das herbe, maaßloſe Selbſtgefühl Motenebbi's glich ſich mit ſich ſelbſt auch durch Satiren aus. — Nach einer Reihe von Dichtern, wie Rumi, Tantarani, Abulala, Abulkaſem, Zeidun, Babbagha, erſtarb die Arabiſche Kaſſide mit Abu Ismail Huſſain Thograi, der zu Bagdad lebte und 1121 ſtarb, wo er als Geſandter des Sultans Maſſud an ſeinen Bruder Mahmud getödtet wurde. Er hat einen Divan und eine Elegie: Lamijjat al Adjem hinterlaſſen, in welcher er den Sittenverfall ſeiner Zeit beklagt. Lamijjat heißen bei den Arabern Gedichte, die in allen Reimen auf Lam endigen.

## Hariri's Makâmen.

Eine ganz eigenthümliche Dichtart wurde durch Ahmed ben Huſſain Hamadâni, der 1007 zu Herat ſtarb, hervorgerufen, nämlich die Makâme. Makâme bedeutet einen Ort, wo man ſich aufhält und ſich unterhält, dann eine Unterhaltung ſelbſt, einen unterhaltenden Vortrag. Wie ſchon oben erwähnt, lieben die Araber am Spätabend die Unterhaltung: Muſameret. Die Führer der Nacht, die Eſſamir, welche ſie ſich zum Geſchäft machen, wurden unter dem Kalifen Omar unter verſchiedenen Namen: Rouahs, Taſſas, Haſſas, ſolche Erzähler. In den

Makâmen tritt nun an den verſchiedenſten Orten, von denen die einzelnen Dichtungen ihren Titel entnehmen, auf den öffentlichen Märkten, in den Bibliothekſälen, auf den Sammelplätzen der Karavanen, unter den Zelten der Beduinen, ein ſolcher Erzähler auf, der aber noch mehr durch die humoriſtiſche Form ſeiner kunſtvollen, eleganten, ſprachgewandten Darſtellung, als durch den ſonſtigen Inhalt ſeiner Rede feſſelt. Aus Hamadâni's: Makamat Bedi Alzanam, ſind erſt wenige in's Franzöſiſche überſetzt: Séance de pièce d'or; du Soufy; und qui ne porte point son nom. — Hamadâni's Nachfolger war Abu Muhammed Kaſem Hariri, ein berühmter Rhetor aus Basra, geb. 1054 und geſt. 1121. Seine Makamen oder die Verwandlungen des Abu Seid von Serug enthalten 50 Sitzungen. Von Hariri's Lebensumſtänden wiſſen wir wenig, aber der Ruhm ſeiner Sprachvirtuoſität war ſchon unter ſeinen Zeitgenoſſen ſehr groß. Die Sprache wird bei ihm in der Unerſchöpflichkeit des Reims und in der Beweglichkeit des Wortſpiels faſt ſich ſelbſt Zweck. Er legt ſeine Erzählungen einem als Abenteurer von Ort zu Ort umherziehenden Dichter Abu Seid von Serug in den Mund, der ſich überall mit einem Reiſenden Hareth ben Hemam trifft. Dieſer, der, bald von Geſchäften veranlaßt, bald von bloßer Reiſeluſt getrieben, das unermeßliche Muhammedaniſche Reich vom Lotos des Nilſtroms bis zu den Roſenufern des Euphrat durchwandert, erkennt den wunderlichen Seruger anfangs nicht ſogleich in den Vermummungen, in welche ſich derſelbe bald als Derwiſch, bald als Bettler, bald als Kaufmann, bald als Pilger u. ſ. w. verhüllt, bis er zuletzt durch den Zauber ſeiner Rede inne wird, daß er wieder Niemand anders, als den witzigen, gedankenſprudelnden, bildſchöpferiſchen Abud Seid vor ſich habe. Hareth ben Hemam erzählt direct ſeine Reiſen, aber ſeine Geſchichte iſt nur das Mittel, Abu Seid zum Worte kommen zu laſſen, ſo daß, wie ſehr treffend geſagt worden, Hemam ſich oft durch ſeine Zwiſchenreden nur als der anregende Chor verhält, der den Wundern des Sprachhelden mit Ausrufen des Entzückens lauſcht. Die Erzählungen Hemams haben durch ihren Inhalt als ſolchen nur ein geringes Intereſſe und ſind nur loſe mit einander verknüpft. Abu Seids kunſtvolle Reden ſind die Hauptſache.

Er ist in seinen Metamorphosen das Arabische Volk selbst in den charakteristischen Gestalten seines Lebens und man muß daher an ihn keinen ethischen Maaßstab anlegen wollen. Wenn er seinen guten Bekannten heute gastlich bewirthet und morgen räuberisch ausplündert, wenn er schließlich mit vielem Humor seinen Sohn zum Oberhaupt einer Vagabundengemeinde installirt, dem Volk von Basra seine Sünden bekennt und als Imam in ein Kloster von Serug, seiner geliebten Heimath sich zurückzieht, so sollen hiermit eben nur die verschiedensten Seiten des damaligen Arabischen Volkslebens vorgeführt werden. Ein ernsterer Zusammenhang ist nicht vorhanden. Mit Freimuth, Wahrheit und Weisheit in zierlichster, humoristisch spielender Form zu predigen, ist so sehr Zweck dieser Dichtungsart, daß die anekdotische Einrahmung sich demselben gänzlich unterordnet und die verschiedenen Metamorphosen Seids in der That nur Masken sind, die er lediglich zu diesem Behuf vornimmt. Der Vortrag besteht in gereimter Prosa mit eingeflochtenen zahlreichen Gedichten von ein und demselben Endreim in jeder einzelnen zweizeiligen Strophe. Hariri war grammatisch und lexikalisch tief in seine Sprache eingedrungen. (Deutsch von Rückert, zuerst Stuttgart 1827, dritte Aufl. 1844; eine Arbeit, die auch für die Deutsche Sprache Epoche gemacht hat.) Hamadâni nennt er selber sein unerreichbares Vorbild.

## Lehrdichtungen.

Es wäre überflüssig, hier noch einmal zu erörtern, weshalb die gnomische Dichtung dem Ideal des Theismus, der Weisheit, vorzüglich entspricht und wir begnügen uns daher mit einer einfachen Angabe der bedeutendsten gnomologischen Sammlungen. Wir haben eine solche von dem Grammatiker Abu Obeid Alkasem, der 839 st., unter dem Titel: el emsal es sairet, d. h. die gangbaren Sprichwörter. — Ferner von dem Grammatiker Muhammed al Meidani um 1124. Er hat seinen Namen von dem Platze Meidan in Nisapur, wo er geboren war. Seine Sammlung: Medschmal emsal, enthält 7000 Sprichwörter in





alphabetiſcher Folge mit einem hiſtoriſchen und ſprachlichen Commentar. — Ferner Mahmud al Samachſchari, ein großer Grammatiker, der 1143 zu Dſchordſchania ſtarb und mehre umfaſſende Spruchſammlungen veranſtaltete, die aber nicht ſo berühmt geworden ſind, als die nur aus 99 Sprüchen beſtehende: Atwak esſcheb, d. h. die goldenen Halsbänder (Text und Ueberſetzung von Fleiſcher, Leipzig 1835.). — Eine Nachahmung derſelben waren die Atbakos ſeheb, die goldenen Scheiben, von Shakrub al Isfahni.

Weil die Araber mit der Griechiſchen Philoſophie bekannt wurden, ſo entlud ſich die didaktiſche Richtung ihres Geiſtes in das Studium derſelben. Sie wurden fleißige Commentatoren des Ariſtoteles. Eigentliche Lehrgedichte, wie die Griechen und Römer ſie hervorbrachten, in denen ein beſtimmtes Thema folgerecht durchgeführt wäre, blieben ihnen ſo fremd, wie den Juden. Doch ging aus dem Studium der Neuplatoniſchen Philoſophie ein merkwürdiger Anſatz zu einem didaktiſchen Roman hervor. Abu Schafar Ebn Tophail, der 1190 zu Sevilla ſtarb, hinterließ einen Roman: Hai Ebn Yokdhan, in welchem er den für einen offenbarungsgläubigen Theiſten ſehr kühnen Verſuch machte, nicht nur die ganze Civiliſation des Menſchen, ſondern auch die wahre Erkenntniß Gottes auf eine vollkommen natürliche Weiſe abzuleiten. Er fingirte, daß auf einer Inſel im Indiſchen Ocean ein König ſeine Schweſter in einen Thurm geſperrt habe, weil er für ihre unvergleichliche Schönheit keinen entſprechenden Gatten zu finden vermochte. Sie habe aber heimlich einen Jüngling geliebt, mit ihm einen Sohn erzeugt und denſelben in einem Kaſten dem Meere anvertraut. Die gütigen Wellen hätten das Kind an eine unbewohnte Inſel getragen, wo ein Reh den Knaben aufgeſäugt habe. Anfänglich unter und mit den Thieren lebend habe er vom ſiebenten Jahre ab durch Beobachtung der Natur Kleidung, Kochkunſt, Baukunſt und Zähmung der Thiere entdeckt; weiterhin aber auch durch Betrachtung der Organiſation der Pflanzen, Thiere und Geſtirne die Exiſtenz eines höchſten Weſens, in deſſen Anſchauung er mit Neuplatoniſcher Ekſtaſe verſinkt. Dieſer ſpeculative Robinſon hat aber für die Muhammedaniſche Literatur weiter keine Folge gehabt. (Deutſch von J.

G. Eichhorn, Berlin 1782, unter dem Titel: Der Naturmenſch oder Geſchichte des Hai Ebn Yokdhan.).

## Die Mährchen El Charafa oder Elf Leila.

Der Koran ſtellte ſich zwiſchen die urſprüngliche und die ſpätere Poeſie in die Mitte. Er ſchied den Paganismus vom orthodoxen Monotheismus. Er polemiſirte gegen alle Epik, die mit einer Mythologie irgend in Verbindung war. Thierfabeln und vereinzelte, durch kein tieferes Intereſſe zuſammengehaltene Heldengeſchichten geſtattete er. Im Preiſe des Ruhmes der Fürſten ſchwelgend oder in abenteuernder Wanderluſt den Reiz der wechſelnden Geſelligkeit genießend, mußte der Dichter doch immer zum Koran zurückkehren und konnte auch die Gnome nur als einen Beitrag zur Auslegung ſeiner unendlichen Weisheit anſehen. Das kriegeriſche Selbſtgefühl hatte ſich in Motenebbi, die Kunſt der Rede und des Reims in Hariri, die Lebensweisheit in beiden ſowie in den Sentenzen der Gnomik erſchöpft. Nur die Ueberlieferung der Mährchen war in einem ſteten Wachsthum begriffen, ſo lange die Araber ſich erobernd verhielten und noch immer neue Stoffe in ſich aufzunehmen hatten, bis auch hierin ein gewiſſer Stillſtand eintrat und die ganze Fülle der Mährchen in Aegypten zuſammengefaßt wurde. Wir haben nun ſchon mehre ſolcher Schlußdichtungen kennen gelernt, in denen eine ſinkende Literaturepoche mit der Umſicht, welche eine gereifte Erfahrung verleihet, eine Blumenleſe des Intereſſanteſten, was die Unterhaltungspoeſie bietet, veranſtaltet. In China iſt Kinkuhikhuen eine ſolche Novellenſammlung; in Indien Samadeva's Vrithatkatha; in Rom Ovids Metamorphoſen; in Wales Galfreds Geſchichte der Britiſchen Könige; im Nordiſchen die Wolſungen- und Wilkinaſage. Und ſo wurden auch die vorzüglichſten Fabeln, Parabeln, Mährchen, Novellen, Reiſeabenteuer, Romane, die allmälig in den Geſichtskreis der Araber eingetreten und von ihnen angeeignet waren, in dem köſtlichen, unſchätzbaren Werk: Tauſend und Eine Nacht (Elf Leila oder El Charafa) zuſammengefaßt. Die Entſtehung dieſes letzten großen Products der Arabiſchen Poeſie iſt dunkel und bleibt dunkel, wenn man die Vorausſetzung macht,





daß ein einziger Autor es ursprünglich verfaßt haben soll; sie ist dagegen vollkommen verständlich, wenn wir von ihr keinen andern Entstehungsproceß annehmen, als bei ähnlichen Werken. Die einzelnen Erzählungen haben einen sehr verschiedenen realen Ursprung, einen Chinesischen, Indischen, Persischen, Syrischen, Griechischen, Arabischen, Aegyptischen. Alle Nationen des Orients haben ihren Beitrag geliefert und spiegeln sich mit ihren Sitten in dieser großen Völkergalerie ab. Durch einen äußerlichen Rahmen, wie im Indischen Panchatantram und in Vrihat Katha, mit deren Inhalt und Behandlung die Elf Leila am meisten Analogie haben, sind dann diese vielen Geschichten, einer Perlenschnur ähnlich, zusammengehalten. Ein Perser Rasti unter dem Gasneviden Mahmud wird als der erste Bearbeiter, Esraki als sein Erneuerer genannt. Der Arabische Geschichtschreiber Messudi, der 957 starb, nennt unter mehren aus dem Persischen ins Arabische übersetzten berühmten Werken auch die Elf Leila, nennt aber auch neben ihnen noch als selbstständige Werke das Buch der Vezire und Sindbads Reisen, welche wir nunmehr der Sammlung einverleibt finden. (v. Hammer: Wiener Jahrbücher, 1826, XXXIII, 1 ff.)

Nun hat vorzüglich das Buch der Vezire zu vielen Nachforschungen veranlaßt, weil die in ihm enthaltene Form und theilweise der Inhalt ganz mit denen eines Werkes übereinstimmt, das unter dem Titel Syntipas, späterhin Dolopathos bei den Byzantinern, unter dem des Romans von den sieben Weisen (roman des sept sages; Geschichte der sieben weisen Meister) bei den Franzosen und Deutschen außerordentlich beliebt und der Quell vieler anderweit umhergetragener Erzählungen wurde. Die Einkleidung ist die nämliche, wie in Tausend und Einer Nacht, daß nämlich eine ungerechte Hinrichtung durch die Intervention belehrender, zur Besonnenheit im Handeln mahnender Erzählungen verhindert werden soll. Im Buch der Vezire, das in der dermaligen Redaction von Tausend und Einer Nacht selbst ein Moment bildet, sind es die Vezire, welche den gegen seinen trefflichen Sohn durch die Stiefmutter eingenommenen Fürsten durch Erzählungen von der Hinrichtung desselben so lange zurückhalten, bis er sich selbst rechtfertigen kann. Im Griechischen und

Lateiniſchen ſind es die ſieben Griechiſchen Weiſen. Im Perſiſchen Epos kommt bei Firduſi eine Geſchichte vor, die das andere Element der Umrahmungsgeſchichte, die unkeuſche Liebe der Stiefmutter, enthält. Es iſt Sudabe, die in Liebe zu Sijawuſch, dem reinen Sohne des Kai Kawus, entbrennt und ihn fälſchlich anklagt, ſo daß er durch eine Feuerprobe ſich reinigen muß. (v. Schack: Heldenſagen des Firduſi, 385—412.). Eine ſolche Einkleidung iſt, wie ſchon geſagt, Indiſch, allein daraus folgt nicht, daß im Indiſchen, ſo reich daſſelbe an Erzählungen iſt, ein gleiches Werk exiſtiren müſſe. (Dies war die Anſicht W. v. Schlegel, Berliner Kalender auf 1829 in der trefflichen Abhandlung: über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unſerer Kenntniſſe von Indien. 71—74. Vergl. A. Kellers Einleitung zu ſeiner Ausgabe: Li romans des sept sages, nach der Pariſer Handſchrift, Tübingen 1836 und A. Loiſeleur Deslongchamps: Essai sur les fables indiennes et sur leur introduction en Europe, suivi du roman des sept sages de Rome en prose, Paris 1838.) Wir müſſen alſo annehmen, daß die einzelnen Anekdoten, Mährchen u. ſ. w. zu verſchiedenen Zeiten von verſchiedenen Nationen ausgegangen und ſelbſt Arabiſch in verſchiedenem Styl mehre Jahrhunderte durchwandert ſind, bevor ſie die dermalige Geſtalt erlangten, die aller Wahrſcheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrh. zu Kairo erfolgte, als in Aegypten unter der Dynaſtie der Mamluken jener Luxus und jene heitere Geſelligkeit blüheten, die aus Tauſend und Einer Nacht hervorblicken. Es beſtätigt ſich uns hier alſo die im epiſchen Gebiet ſo häufige Erfahrung, daß zwar viele Geſchlechter die Elemente eines ſolchen Werkes durch Tradition erzeugen müſſen, daß aber zuletzt Ein Genius nothwendig iſt, ihm dasjenige Gepräge aufzudrücken, in welchem es für immer überliefert werden ſoll.

Die Elf Leila entſprechen dem Ideal der Weisheit auf bewundernswerthe Weiſe. Im Kleinen verfolgen ſie die bei den Orientalen beliebte Manier, einen praktiſchen Satz durch eine Geſchichte zu beweiſen und verfehlen auch nicht, eine Menge Koranſtellen zur Bewährung einzuflechten. Im Großen aber athmen ſie eine ſo vernünftige religiöſe Toleranz,





einen ſolchen Haß gegen die Tyrannei des Despotismus, gegen die Beſtechlichkeit der Richter, gegen die Heuchelei der Derwiſche, eine ſolche Achtung vor der Arbeit, eine ſolche Keuſchheit in der Behandlung der Liebe und eine ſo aufrichtige Verehrung der Tugend, daß ſie verdienen, was ſie geworden ſind, ein Weltbuch für Jung und Alt bei allen Ständen und Nationen. Zunächſt pflegt man bei ihnen an die ſinnliche Pracht der Paläſte und Roſengärten, an die Marmorbäder und Springbrunnen, an die verführeriſchen Tänzerinnen und Lautenſchlägerinnen, an die üppige Weichlichkeit der Harems, an die phantaſtiſchen Ungeheuer, an die Rieſen und Zwerge, Geiſter und Dſchinnen zu denken, die in der bunten Scenerie des Geſchichtenlabyrinths hervorſtechen, allein man ſollte darüber nicht jene hohen ethiſchen Grundſätze vergeſſen, welche die wahre Seele der Erzählungen ausmachen. Die kriegeriſche Periode des Islam, die in den Romanzen des Heldenbuchs Antara ihren Ausdruck gefunden hatte, war vorüber und ſtatt der Tapferkeit war es vornämlich die Milde, Gerechtigkeit und Großmuth der Geſinnung, die hier verherrlicht und als deren Ideal Harun al Raſchid und der mythiſche Salomo, der weiſe Geiſterkönig, gefeiert wurden. Das Wunderbare, das vorzüglich aus Indien aufgenommen ward, iſt daher mit Mäßigung ſo temperirt, daß es den ſeeliſchen Gehalt nicht verſchüttet und ihn auch aus den ſeltſamſten Wundern als den Edelſtein hervorblitzen läßt, um den es eigentlich zu thun iſt. Muhammedaniſch im beſten Sinn iſt das Werk durch die Art, wie es das geheime Walten Allahs in den verworren erſcheinenden Schickſalen der Menſchen als ein gerechtes aber auch erbarmenvolles enthüllt, Arabiſch im engern Sinn durch die affirmative Stimmung, mit welcher es das Leben zu erfaſſen und verſtändig zu genießen lehrt. Die Darſtellung iſt durch Klarheit, Präciſion und epiſche Behaglichkeit ausgezeichnet. Kein ſpäteres Werk hat ſich bei den Muhammedanern über dies univerſelle Product erhoben, welches bei ihnen gleichſam den weltlichen Pendanten zum Koran ausmacht.

## 2) Die Perſer.

Unter den Völkern des Ethnicismus haben wir die Parſen als den Ariſchen Stamm kennen gelernt, der den Dualismus der Weltanſchauung in ſeinem Feuerdienſt, den Kampf des reinen Ormuzddieners gegen alles Unreine, mit höchſter Energie ausbildete, daher weſentlich kriegeriſch und erobernd ſich verhielt und in der Herrſchaft des Schahs ein irdiſches Gleichniß des himmliſchen Sonnenkönigs darſtellte. Wir haben den Mythus, der auf dieſer Grundlage ruhete, in ſeiner Tradition bis dahin verfolgt, wo er aus der Form der Sage endlich zur dichteriſchen Entwicklung gelangen ſollte. Das Perſiſche Reich wurde durch Omar dem Kalifate einverleibt, und der monotheiſtiſche Glaube zur Reichsreligion erhoben. Die alte Religion erhielt ſich aber in den öſtlicheren Provinzen, theils offener, theils verborgener, fort. Viele Anhänger derſelben wanderten nach Indien aus, wo wir ſie noch jetzt auf der nordweſtlichen Küſte treffen. Der Islam nicht ſowohl, als die Arabiſche Poeſie einerſeits und die Indiſche anderſeits, regten nun in den Perſern eine poetiſche Productivität an, die ein halbes Jahrtauſend hindurch eine außerordentliche Fruchtbarkeit entfaltete. Bei den Arabern haben wir eine Reihe verſchiedener Formen unterſchieden: das Volkslied, die Prophetie, die Fabel, die Heldenromanze, die Kaſſide, die Makame, die Gnome und das Mährchen. Bei den Perſern müſſen wir Perioden unterſcheiden. Die erſte derſelben nahm das Arabiſche Element in ſich auf und geſtaltete ſich durch Ritterlichkeit und Liebe epiſch-romantiſch. Die zweite nahm das Indiſche Element in ſich auf und geſtaltete ſich durch pantheiſtiſchen Quietismus lyriſch-myſtiſch. Die dritte brachte nichts Neues mehr hervor, ahmte die großen Muſter der beiden erſten Perioden nach und geſtaltete ſich gelehrt didaktiſch. Firduſi, Rumi und Dſchami ſind die Träger dieſer Perioden.

### α) Die epiſchromantiſche Periode.

Nach dem Sturz der Saſſaniden 632 vergingen einige Jahrhunderte in einem Gährungsproceß der alten und der neuen





Bildung, bevor sich in ruhigeren und geordneteren Zuständen die Poesie am Hofe der Samaniden und Gasneviden hervorthun konnte.

Aus der ältern Zeit nennen die Perser den ritterlichen Behramgur, der zuerst in Versen gesprochen habe. Unter dem Sassaniden Chosru Nushirwan wurde die Hitopadesha, wie schon bei der Indischen Poesie erzählt ist, in's Persische übersetzt. Sein Vezir Bisurdschimir dichtete ein Epos: Wamik und Asra, d. h. der Glühende und die Blühende, worin noch der Feuerdienst verherrlicht ward. Die Liebenden, die beide als Priester am Altar des heiligen Feuers leben, werden von einander getrennt, er nach dem heißen Süden, sie nach dem kalten Norden entführt, wo sie in Sehnsucht nach einander hinsterben. Der Islam suchte dies Gedicht als ihm gefährlich zu unterdrücken.

Am Hof Nassr's des dritten Emirs der Samanidendynastie, finden wir dann als berühmten Dichter Abul Hassan Rudegi um 940, der auf Befehl seines Fürsten die Fabeln des Bidpai in Persische Verse brachte und auch Kassiden dichtete.

Ein großer Förderer der Poesie war Kabus aus der Dilemitendynastie, Fürst von Dschordschan, Taberistan und Gilan, der 1012 getödtet ward und das Kabusnameh verfaßte, einen Fürstenspiegel, der im Orient großes Ansehen genießt. (Buch des Kabus, oder Lehren des Persischen Königs Kiekjawus für seinen Sohn Osfilam Schach; Deutsch von H. S. v. Dietz, Berlin 1811.).

Endlich blühete die Neupersische Poesie am Hofe der Gasneviden, namentlich unter Mahmud I., empor, der den Dichter Ansfari durch ein eigenes Diplom zum Könige der Dichter ernannte, in welcher Eigenschaft er alle Werke anderer Dichter durchzulesen und zu beurtheilen hatte, bevor sie dem Sultan vorgelegt werden durften. Er besang Mahmuds Siege in einer langen Kasside und erneuete die Sage von Wamik und Asra, indem er sie aus dem Pehlwi in's Neupersische übertrug. Mahmud soll die Chronik des Bastannameh unter sieben Dichter vertheilt und sich durch die Bearbeitung der tragischen Geschichte Sohrubs von Ansfari am meisten befriedigt gefunden haben. Ansfari

war es, der ihm für die Ausführung des Ganzen Firduſi empfahl. Anſari überlebte dieſen und ſt. 1029.

## Firduſi's Schahameh.

Abul Kaſem Manſur, zubenannt Firduſi, d. h. der Paradieſiſche, war 940 zu Schadab bei Tus in Choraſan aus einer Dikhanfamilie geboren. Es iſt ſchon oben erzählt worden, wie er früh aus eigenem Antrieb die alte Sage ſeines Volkes dichteriſch zu bearbeiten wünſchte. Nachdem er ſich die Pehlwiſammlung des Daniſchwer endlich verſchafft hatte, begann er in ſeinem ſechsunddreißigſten Jahre das Rieſenwerk und arbeitete daran zu Tus bis zu ſeinem achtundfunfzigſten ruhig fort. Durch die Bearbeitung der Epiſode von Ruſthm und Iſfendiar erwarb er Mahmuds Gunſt und Vertrauen, ſiedelte nach Gasnin, der Reſidenz deſſelben, über und bezog eine Wohnung in der Nähe des königlichen Palaſtes, die mit Bildern der Könige und Helden von Iran und Turan, von Roſſen, Elephanten und Tigern geſchmückt war. Mahmud räumte ihm alle Materialien ein und ließ ſich von ihm die einzelnen Geſänge vorleſen. Natürlich erregte ſolche Bevorzugung den Neid der Höflinge, namentlich des Vezir Haſſan Maimendi, der den Dichter oft an dem Nothwendigſten Mangel leiden ließ. Nach zwölf Jahren 1011, im einundſiebenzigſten Lebensjahre, hatte er ſein Epos in 60,000 Doppelverſen vollendet und ſollte 60,000 Goldſtücke dafür empfangen, die er zu einem Canalbau auf ſeinem Grundſtück in Tus verwenden wollte. Mainendi aber ließ ihm nur 60,000 Silbermünzen auszahlen, was ihn ſo empörte, daß er das Geld ſofort dem Boten, ferner einem Badewirth, wo er ſich gerade befand, und einem Schenkwirth für ein Glas Fukaa ſchenkte, das er eben getrunken. Auf den Sultan machte er eine Satire, die wir noch beſitzen, worin ſich das ſtolze Selbſtgefühl des ſeiner Unſterblichkeit gewiſſen Dichters edel und herbe ausſprach. In der Tracht eines Derwiſches floh er nach Bagdad, wo der Kalif Aber Billah ihn freundlich empfing und wo er die Geſchichte von Juſſuf und Suleicha in 9000 Beits bearbeitete, auch mehre Kaſiden dichtete. Von Bagdad mußte er vor Mahmuds





Uebermacht nach Kuhistan fliehen, dessen Statthalter Nastr Lek ihn mit dem Sultan auszusöhnen suchte. Er kehrte nach Tus zurück. Als er hier eines Tags über den Bazar ging, hörte er ein Kind einen Vers aus seiner Satire gegen den Schah singen, der ihm plötzlich den Ursprung seines Unglücks mit so erschütternder Gewalt in die Erinnerung zurückrief, daß er in Ohnmacht sank. Er ward nach Haus getragen und starb 1020. Man bestattete ihn in einem Garten. Der oberste Scheich von Tus verweigerte ihm, weil er die Feueranbeter verherrlicht habe, an seinem Grabe die üblichen Gebete zu verrichten, bequemte sich aber am andern Tag dazu. In dem Augenblick, als der Leichenzug zu dem Thore von Tus sich herausbewegt hatte, waren Mahmuds Boten mit der dem Dichter geschuldeten Summe und einem Ehrenkleide angelangt. Die Tochter des Verstorbenen wies das Geld zurück und ließ dafür den Canalbau ausführen, der ihren Vater so sehr am Herzen gelegen hatte.

Den Inhalt des Schahnameh haben wir früher schon angegeben. Das Eigenthümliche desselben besteht darin, daß es vom Mythus durch die Sage zur Geschichte fortgeht, also die drei Formen der Erinnerung vereinigt, die sonst als Epochen in besondern Werken auseinanderliegen. Es ist daher, als Ganzes betrachtet, kein Epos in dem herkömmlichen Sinn. Man hat aber zu beachten, daß die leitende Idee des Ganzen die des Fatalismus ist, wie er mit dem Theismus des Islam wohl in Einklang gebracht werden konnte. Firdusi will ausdrücklich belehren. Er will, daß man aus den Geschichten, die er aufrollt, Weisheit lerne und beginnt oder unterbricht seine Gesänge daher nicht selten mit Betrachtungen, welche die Hoheit und den Adel seiner Gesinnung bezeugen, doch aber subjectiver Art sind. Bald tönt aus ihnen die seelenvollste Klage über die Vergänglichkeit alles Irdischen, bald die Ermahnung zur Tugend und zur Erwerbung unvergänglicher Güter, vor Allem aber ist es der Gedanke des Fatalismus, der sich mit eindringlicher Gewalt in ihnen ausspricht. Wie das Schicksal mit unerbittlicher Strenge sein Ziel verfolgt, wie es den Einzelnen, der ihm entgegentritt, erbarmungslos zu Boden schlägt und von allen eine blinde Unterwerfung unter seinen Willen fordert, diese düstere Weltanschauung

iſt vielleicht nie auf gleich ergreifende Weiſe geltend gemacht worden und ſie umhüllt, da ſie ſtets wiederkehrt und immer mit gleich erſchütterndem Pathos vorgetragen wird, das ganze Gedicht mit einem Schleier erhabener Trauer. (Schack a. a. O. 94.).

Firduſi ſtand zu ſeinem Gegenſtande in einem eigenthümlichen Verhältniß. Die Sprache, in welcher er denſelben überliefert empfing, war das Pehlwi. Er mußte ſie in das Deri, das Neuperſiſche umſetzen. Die Form der Ueberlieferung war die proſaiſche. Er mußte ſich ein Metrum erſchaffen, das Merta Karib, Doppelverſe von drei Bachien, denen ein Jambus folgt. Der Glaube der Helden, die er beſang, durfte nicht mehr der ſeinige ſein. Als die Höflinge ihn bei Mahmud als häretiſch verdächtigt hatten, wollte ihn dieſer von den Füßen ſeiner Elephanten zerſtampfen laſſen und Firduſi mußte ihm ſchwören, kein Karmate zu ſein, vielmehr der Sunna treu anzuhängen. Was ihn unmittelbar zu begeiſtern vermochte, war alſo nur die Liebe zu ſeiner Nation. Aus dieſer heraus vertiefte er ſich jedoch ſo ſehr in den ungeheuren Stoff, daß er eine wahrhaft poetiſche Wiedergeburt der Sage erreichte, in welcher alles Störende und Ueberflüſſige ausgeſchieden und eine ſolche Einheit des Tons erreicht iſt, daß ſein Werk, obwohl ein völliges Product der Kunſtpoeſie, doch noch den eigenthümlichen Hauch naiver Naturkraft athmet. Wir müſſen uns hier freilich auf Orientaliſchen Boden verſetzen, an ſeine Darſtellung nicht die Forderungen epiſcher Lebendigkeit mitzubringen, die wir aus der maleriſchen Individualiſirung des Homeriſchen Epos her gewohnt ſind, denn gegen dieſe gehalten erſcheint auch ein Firduſi trocken und in der Uebertreibung der Schilderung ermüdend. Er erinnert in ſeiner Manier durchaus an das Indiſche Epos und es wäre ja gar nicht unmöglich, daß er daſſelbe gekannt hätte, da er als Dichter, wollte er ſeine Aufgabe löſen, auch Gelehrter ſein mußte und zwiſchen Perſien und Indien ein lebhafter Verkehr ſtattfand. Namentlich hat er, nach unſerer Meinung, die Art, über die wichtigſten Ereigniſſe mit einer gewiſſen Kälte hinwegzugehen und einen angeſchlagenen Ton nicht ausklingen zu laſſen, ganz mit dem Indiſchen Epos gemein.

Es iſt früher auseinandergeſetzt, daß die Architektur des

Schahnameh auf der Idee des Weltreichs beruhet, daß es die Herrlichkeit des Schahs ist, die aus allem Untergang der einzelnen Geschlechter immer von Neuem sich erhebt und daß hierin das specifisch Persische Moment des Firdusi gesucht werden muß. Nur hierdurch erklärt sich, weshalb derselbe auch den Alexander unter dem Namen Iskender oder Skander in gleicher Weise als Chosru und Sam zu behandeln vermochte. Alexander stürzte die Dynastie des Darius, aber von diesem Augenblick an ergriff ihn selbst die Neigung zum Pomp des Orientalischen Kaiserthums. Er integrirte sich insofern der Persischen Anschauung. Sein Zug nach Indien umgab ihn mit allen Wundern des Ostens und die Sage brachte ihn mit allen Fabelwesen desselben in Berührung. Für den Occident aber wurde er eben hiermit der mythische Repräsentant der Idee der Universalmonarchie, weil in seiner Gestalt Abendland und Morgenland mit einander verschmolzen. Griechen, Franzosen, Deutsche, Spanier haben die Alexandreis in ihr Kunstepos aufgenommen. Am Ende des vierten Jahrh. n. Chr. wurde die Geschichte Alexanders zuerst in ihrer romanhaften Gestaltung zu Alexandrien verfaßt und dem Schwestersohn des Aristoteles, Kallisthenes von Olynth, der den König auf seinen Asiatischen Feldzügen begleitete und für seine Freimüthigkeit getödtet ward, als Urheber untergeschoben. In vielen Handschriften verbreitet, mehrfach ins Lateinische übersetzt, wurde sie die Grundlage aller Gedichte über Alexander in der mittelalterlichen Epik. Auch Firdusi ist ihr gefolgt, wenn auch mit eigenthümlichen Abweichungen, die vielleicht in mündlichen Traditionen ihren Ausgang hatten. Görres hat in seinem Heldenbuch von Iran II, 366—97 eine Vergleichung des Ganges bei Kallisthenes und bei Firdusi angestellt.

Obwohl nun aber der Dichter an der Idee des Weltreichs einen Anhalt für die Durcharbeitung seines kolossalen Stoffs besaß und mit derselben als innerlich leitenden Faden die Idee des Fatalismus verbinden konnte, so ist es doch ein Irrthum, wenn man ihn deshalb für den größten Epiker hält. Der größte Epiker ist und bleibt Homer. Bei Firdusi erscheint ein höchst kunstvoll gebildetes Ganze in einer Reihe von Gemälden, die gegen einander ziemlich unabhängig sind. Die einzelnen Gesänge:

Dauk, seines Epos sind für sich kleine vollendete Ganze, aber der Zusammenhang aller ist nur ein chronikartiger. Daß sein Gedicht doch ein wirklich episches genannt werden muß, liegt vorzüglich in Rustems Geschichte. Er ist der wahre Held, um welchen sich die schönsten Sagen gruppiren. Seine Geburt, seine Großthaten, seine Liebe, sein Unglück und sein tragischer Fall sind das poetische Centrum der dritthalbtausendjährigen Säcularbilder, die unserm Auge vorüberziehen, aus welchem der Dichter die Wärme seiner Darstellung empfing. Alexanders Geschichte ist sehr geschickt, allein ohne solche Begeisterung behandelt und konnte eben so wohl fehlen. Sollen doch die letzten 4000 Verse, welche den Einbruch der Araber, die Gesandtschaft Moghaira's und die Schlacht von Ben Vakaß erzählen, gar nicht von Firdusi, sondern auf seine Bitte von seinem alten Lehrer Essedi gedichtet sein.

Wenn wir nun das Schahnameh romantisch genannt haben, so ist diese Bezeichnung nicht für alle Theile desselben gleich passend. Für die Alexandersage und ähnliche Partieen im Sinn des Romanhaften, als wahrhaft romantisch aber für die Geschichte Rusthms, denn Ritterlichkeit, Liebe und Abenteuerlichkeit sind darin vollkommen so gestaltet, wie wir es von dem Romantischen fordern. Wenn man gesagt hat, daß das Weib verächtlich darin behandelt werde, so ist das ein Irrthum, den Frauengestalten, wie Themineh, Sudabe, Menischen, wohl hinreichend widerlegen.

Ohne Uebertreibung kann man behaupten, daß Firdusi schon die ganze Persische Poesie sei, denn alle Stoffe, alle Formen, alle Gedanken, alle Töne, die ihr wesentliches Eigenthum ausmachen, finden wir bei ihm schon vor, wenn auch die spätern Dichter in der Breite und im Bilderglanz der Darstellung, oft nicht zum Vortheil der Sache, viel weiter gingen. Im Schahnahmeh war es die nationale Herrlichkeit, der er sich hingegeben, allein man darf nicht vergessen, daß er auch den Islam in einem episch-romantischen Gedicht: Jussuf und Suleicha, besang. Er stand, wie wir erzählten, am Hofe Mahmuds im Verdacht der Häresie. Schon seine Vaterstadt Tus galt als freigeisterisch. Seine Gegner wußten dem Sultan die Meinung einzuflößen, daß er ein Karmate sei. Schon wollte Mahmud,





der national fühlte, aber orthodox dachte, ihn tödten lassen, als Firdusi sich rechtfertigte. Doch mochte er nach seiner Flucht für gerathen erachten, seine Orthodoxie ausdrücklich zu beweisen und dichtete in Bagdad jenes Epos. Muhammed selber nämlich hatte in der zwölften Sure die Geschichte Josephs sehr ausführlich erzählt. Jussuf erscheint nun in der Sage als ein Prophet, der bereits im wahren Glauben lebt. Potiphars Frau, Suleicha, die ihn verführen will, ist Götzendienerin. Er widersteht ihren Reizen, ihren Verlockungen. Nach dem Tode ihres Mannes, als Jussuf Großvezir des Pharao geworden, bekehrt sie sich zum wahren Glauben und heirathet Jussuf, der wunderbarer Weise an ihr noch eine reine Jungfrau findet. Um ihr seine Liebe recht zu beweisen, bauet er ihr ein Bethaus zur Verehrung des wahren Gottes. Jussuf wurde das Muhammedanische Ideal der größten Schönheit, Suleicha das der feurigsten Liebe.

### Nachdichtungen des Schahnameh.

An das Schahnameh schlossen sich nun eine Menge von Dichtungen an, die einzelne Seiten desselben weiter ausführten und ganz willkürliche Erfindungen durch eine fictive Genealogie mit ihm verknüpften. Das Gerschaspnameh erzählt die Thaten Gerschasps, eines von Dschemschid abstammenden Ahnherrn der Herrscher von Sejestan, seine Kriege gegen Zohak, Turan u. s. w. — Das Samnameh besiegt die Kriege Sams, Rusthms Großvater. — Das Barsunameh in 60,000 Beits von Atai erzählt die Geschichte Barsu's, eines Sohnes von Sohrab und Schahrud, in einer unendlichen Reihe von Begebenheiten. — Im Dschihangirnameh wird Dschihanghir, ein Sohn Rusthms, von Afrasiab zum Kampf gegen den Vater aufgestachelt, indessen von letzterem noch zur rechten Zeit erkannt und zum Uebertritt in die Reihen der Iranier bewogen. — Im Teramursnameh zieht ein Sohn Rusthms einem Indischen Fürsten gegen seine Feinde zu Hülfe. — Im Banuguschasp-nameh wird eine Tochter Rusthms, eine Amazone, gefeiert, welche es in der Löwenjagd und im Kriege den kühnsten Recken gleichthut, die Freier, die ihr lästig werden, tödtet, und, als sie

zuletzt nach dem Willen Rustthms mit Giw vermählt wird, den Gemahl mit ihrem Gürtel unter dem Stuhl, auf welchem sie sitzt, festbindet, bis Rustym ihr den Uebermuth verweis't und den Gefesselten erlös't. — Das Bahmannameh endlich führt seinen Namen von einem Sohn Isfendiars, dreht sich aber gleichfalls um Rustyms Familie. (v. Schack a. a. O. 64.).

## Nisami's Chamsse.

Der größte Epiker der Perser nächst Firdusi ist Abu Muhammed ben Jussuf Scheich Nisameddin, auch Motanasi genannt. Er starb unter der Regierung Toghruls und wurde 1180 in seiner Vaterstadt Gerdsche begraben. Er hinterließ einen Divan von 20,000 Versen und fünf größere Gedichte, die nach seinem Tode unter dem Titel Chamsse: der Fünfer, auch Pendsch Kendsch: die fünf Schätze, gesammelt wurden. Es sind folgende: 1) Machsenol esrar: das Magazin der Geheimnisse; 2) Chosru und Schirin; 3) Leila und Medschnun; 4) Heftpeïger: die sieben Gestalten der Schönheiten; 5) Iskendernameh.

Das erste ist ein moralisches Lehrgedicht in 20 Hauptstücken, von den Eigenschaften des Menschen überhaupt, von der Beobachtung der Gerechtigkeit, von dem Weltlauf, von der Schonung des Fürsten für seine Unterthanen, von dem Glauben an die wirkliche Existenz der Dinge, von der Größe des Menschen u. s. w. Jeder dieser Abschnitte enthält eine kleine Parallelgeschichte.

Chosru und Schirin ist aus dem Schahnameh entlehnt, die Geschichte der Liebe Chosru's zur Armenischen Fürstin Schirin. Im Persischen gilt dieselbe für ein Ideal glücklicher Liebe, indessen muß man gestehen, daß die Romantik darin nicht nur mit vielem höfischen Prunk auftritt, sondern daß die Liebenden auch nicht sonderlich edel erscheinen. Chosru rettet auf einer Löwenjagd Schirin das Leben, will aber auch sogleich ihre letzte Gunst genießen; als sie ihm diese versagt, heirathet er eine Griechische Prinzessin Maria und sie knüpft mit einem Baumeister Ferhad ein Verhältniß an. Diesen läßt Chosru durch eine Intrigue tödten. Als Maria stirbt, schickt Schirin ein Condolenzschreiben.

Es erfolgt eine Einladung, dieſer eine Reihe von Hoffeſten und ſchließlich die Hochzeit.

Die deſcriptive Fülle in Chosru und Schirin iſt blendend, aber viel ſchöner iſt Leila und Medſchnun, d. h. der Raſende, der wohl aus einer Arabiſchen Sage hervorgegangen iſt. Kais, der ſpäter Medſchnun genannt wird, liebt ſchon als Kind, wo er mit ihr die Schule beſucht, Leila und wird ebenſo ſehr von ihr wieder geliebt, allein ihr Vater verheirathet ſie mit einem Andern. Kais wird darüber faſt wahnſinnig und irrt in der Wüſte umher, wo er in ſeinem gränzenloſen Schmerz verwildert. Leila beſucht ihn in der Wüſte. Bald darauf ſtirbt Ibn Selam, ihr Gatte, und ſie eilt nun zum Medſchnun, mit welchem ſie ſich dem ungehemmten Ausbruch leidenſchaftlichſter Liebe überläßt. Doch bald ſtirbt ſie ſelber und Medſchnun unter verzweifelnder Wehklage auf ihrem Grabe. Dies Gedicht iſt ein rührendes Gemälde unglücklicher Liebe und ein durchgängiger Gegenſatz zu Chosru und Schirin.

Heftpeïger iſt eine reizende Dichtung, die in ihrer Organiſation ſtark auf Indien hinweiſ't. Sie enthält Behramgurs Geſchichte, der ſich in die Portraits von ſieben Schönheiten verliebt, die eben ſo viel Prinzeſſinnen ſind und die er auch alle zur Ehe erhält. Er bauet jeder einen Palaſt, deren jeder einem Planeten geweiht und mit der demſelben heiligen Farbe geſchmückt iſt. Jede Prinzeſſin beſucht er einen Tag der Woche. Jede entſtammt einer andern Nation und jede unterhält ihn mit einer andern Geſchichte, die Ruſſin mit dem unter dem Namen Turandot bekannt gewordenen Mährchen. Dieſe anziehenden Geſchichten ſind ſeitdem oft wiederholt worden.

In der Behandlung des Iskendernameh hob Niſami vorzüglich die Liebe Alexanders zur Königin Nuſchabe und die Wunder des Weltſpiegels u. ſ. w. hervor. Zuletzt zieht Alexander vergeblich nach Norden, die vom Propheten Chiſer bewachte Quelle des Lebens zu finden. Der weſentliche Gang war Niſami hier ſchon von Firduſi vorgezeichnet.

Die Geſchichte von Juſſuf und Suleicha als das Bild einer heiligen, reinen Liebe, welche die ſinnliche Begier über-

windet, wurde von Amik aus Bochara wiedergedichtet, nachdem Firduſi auch hier vorangegangen war.

---

### Die Kaſſide, Myſtik und Satire.

Firduſi und Niſami geben der erſten Periode der Perſiſchen Poeſie ihren Charakter. Zu den übrigen Dichtarten, außer dem Epos, wurde in ihr der Grund gelegt. Die Kaſſide wurde von Ewhadeddin Enweri, der 1152 zu Balk ſtarb, in ähnlicher Weiſe, wie von Motenebbi bei den Arabern, jedoch bei weitem maaßloſer bearbeitet. — Ihm ſchloſſen ſich an Chakani Hakaiki, der 1186 zu Tebris ſtarb, und Sahir Farjabi, der 1201 eben dort ſtarb und an Chakani's Seite begraben ward. Dieſe Dichter waren ſehr gelehrt, weil ſie für das Lob der Sultane und Vezire immer neue Anſpielungen ſuchen mußten, aber ſie waren auch ſehr ſchwülſtig, weil ſie, als Monotheiſten, ſich nur durch die Sternbilder, durch Perſonification von Naturkräften, überhaupt durch Symbolik und Allegorik Mittel zu ihren ausſchweifenden Apotheoſen ſchaffen konnten.

Die Myſtik der Perſiſchen Poeſie läßt ſich ihrem äußern Urſprung nach aus dem Orden der Sofi's ableiten. Dieſer Name kommt von Souf: Wolle her, weil die Anhänger des Ordens wollene Kleider tragen. Sein Stifter war Abu Haſchem aus Kufa, der 767 ſt. In Perſien vertiefte ſich dieſe Richtung bis zur pantheiſtiſchen Ekſtaſe. Die Heiligkeit: Welajet, iſt nach ihr eine zweifache, eine allgemeine und beſondere. Jene wird auf dem Wege äußerer Religionsübung und Pflichterfüllung, dieſe auf dem der innern Betrachtung und Anſchauung erworben. Die letztere, der eigentliche Myſticismus, iſt die Vernichtung des Dieners in Gott und ſeine Fortdauer mit demſelben. Der Heilige iſt der in Gott ſich vernichtende und dann in ihm fortdauernde Diener. Die Vernichtung: Sena, iſt das Fortſchreiten zu Gott; die Fortdauer: Baka, iſt das Fortſchreiten: Seir, in Gott. Dieſer höhere Grad der Heiligkeit ſetzt ſich immer eine vollkommene Erfüllung des Geſetzes voraus. Die Vorbereitung zur Erkenntniß: Maarifet, iſt die Wiſſenſchaft: Ilm.





Ohne Wiſſenſchaft läßt ſich keine vollkommene Erkenntniß denken; ſo wie hinwiederum alle Wiſſenſchaft ohne Erkenntniß zu nichts führt. Der Heilige, der ſich ſelbſt ſeiner Endlichkeit nach vernichtet hat, lebt fort in der unendlichen Anſchauung Gottes, der in Allem der Eine iſt. Das Feſthalten Gottes als Perſon unterſchied den Perſiſchen Pantheismus vom Indiſchen, mit welchem er außerdem die größte Analogie hat. Die erſte poetiſche Geſtaltung der Myſtik gab Senaji von Gasna, ein Schüler des großen Scheich Abu Juſſuf von Hamadan, deſſen Kloſter man damals die Kaaba Choraſans nannte. Er ſt. zu Gasna 1180 und ſein Grab iſt noch heute eine Wallfahrtsſtätte. Hatte Enweri die Fürſten, Miniſter und Damen mit ſeiner ſchmeichleriſchen Panegyrik in funkelnden Bildern verherrlicht, ſo widmete Senaji ſich ganz dem Lobe Gottes. Von ſeinen Werken wurde vorzüglich der Hadika: der Ziergarten, berühmt, worin er die Einheit Gottes, die Nothwendigkeit der Selbſtverleugnung und den Proceß in der Erkenntniß der ewigen Wahrheit ſchilderte.

Weil aber eine ſolche contemplative Askeſe dem urſprünglichen Geiſt ſowohl des Koran als des Zendaveſta nicht gemäß war, ſo wendete ſich ſogleich die ſatiriſche Polemik eines Omar Chiam gegen ſie, der die Myſtiker dadurch verſpottete, daß er ihre metaphoriſchen Ausdrücke von Wein und Liebe wörtlich nahm und einen heitern Lebensgenuß, wie der Salomoniſche Koheleth, empfahl. Aber dieſer Spott war ohnmächtig und die Fluthen der Myſtik ſollten in den folgenden traurigen Jahrhunderten immer höher und höher ſchwellen.

---

## b) Die lyriſch myſtiſche Periode.

Die Einbrüche der Mongolen waren es, welche die Arabiſche Cultur in Perſien auf das Härteſte bedroheten und die Tendenz zur Einkehr in das Innere nährten. Feriddeddin Attar, Dſchelaleddin Rumi, Saadi, Chosru und Hafis folgten einander, der erſtere noch doctrinair, der zweite dithyrambiſch, der dritte aufgeklärt, der vierte grübleriſch, der fünfte ein Enthuſiaſt gött-

lich heitern Genießens. Frühling, Rose und Nachtigall, die in der Persischen Anschauung von einander unzertrennlichen einerseits; Wein, die Schöne, und Gott anderseits, das sind die beiden Triaden, die er zu wiederholen nicht müde wird. Die Formen der Persischen Poesie waren schon am Schluß der ersten Periode so sehr befestigt, daß Raschid Watwat aus Balk, der 1182 zu Chowaresm starb, in seinen vielgelesenen Hadai Kessihr: Zaubergärten, eine Metrik und Poetik vortragen konnte. Die Dichter wurden daher auf dieser Basis immer kühner und es ist fast unglaublich, bis zu welchen Wagnissen des Metrums und noch mehr bis zu welchem Spiel des Reims sie fortgingen. Man reimte am Anfang, in der Mitte und am Ende der Verse! Aber es ist auch unsäglich, wie viel Wiederholungen sich bei ihnen finden und mit welch tautologischer Breite sie einen oft sehr dürftigen Gedankenkreis in den hergebrachten Bildern mehr zu erneuen suchen als wirklich erneuen. Demselben Subject tausend Prädicate hinter einander lediglich mit der einfachen Copula des Seins zu ertheilen, ist diesen Mystikern eine Kleinigkeit und sie werden durch diese Manier oft äußerst geschmacklos. Wir, die wir auch die Griechische Kunst kennen, vermögen wohl den Tiefsinn und die Phantasie dieser Dichter zu schätzen, allein wir werden nicht umhin können, den Massen aphoristischer Gedanken, Bilder und kleinen Erzählungen, die sich bei ihnen vor uns aufthürmen, mehr Organisation zu wünschen. Gerade die größere Einfachheit der Form mag es sein, welche Saadi und Hafis auch bei uns eingebürgert hat, während die übrigen Mystiker zwar sehr gepriesen, allein offenbar sehr wenig gelesen werden, denn sonst wär' es unmöglich, daß man von ihnen immer und ewig nur dieselben Verse citirt und bewundert fände, nämlich die, welche Hegel einst gegen Tholuck aus Dschelaleddin Rumi citirte, gegen Tholuck, der sich durch seine: Blüthensammlung aus der Morgenländischen Mystik, selber ein so großes Verdienst um die nähere Kenntniß derselben erworben hat.

Muhammed Feridedin Attar, mit dem Beinamen: die Geißel des beschaulichen Lebens, wurde im Dorf Kerken bei Nischapur 1216 geboren und starb zu Schadbah im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, wann, ist ungewiß, von einem Mon-





golen zusammengehauen. Er ist der Doctrinair der Mystiker, denn Zeitlebens sammelte er Alles, was er von mystischen Werken auftreiben konnte und lebte mit den erleuchtetsten Scheichen und frömmsten Männern in Verkehr. Er schrieb auch Teskeret ol ewlja: Biographien der Heiligen, und ein asketisches Prosawerk Achwanessafa: die Brüder der Lust. Von seinen poetischen Werken sind die berühmtesten Essarnameh: das Buch der Geheimnisse; Ilahinameh: das Buch Gottes; Mashibetnameh: das Buch der Drangsale; Dschewahiressat: die Essenzen der Substanz; Wassietnameh oder Pendnameh: das Buch des Rathes; Mantikettair: Vögelgespräche; Bülbülnameh: das Buch der Nachtigallen; Gul und Hormus; Uschturnameh: das Buch der Kameele; Mochtarnameh: das auserwählte Buch; und Haidernameh: das Buch Haiders. Von diesen meist sehr umfangreichen und oft ziemlich planlosen Büchern sind die Essenzen der Substanz, das Buch des Rathes und die Vögelgespräche am verbreitetsten. Das letzte, worin die auftretenden Vögel sich selbst zuerst mit einer vortrefflichen Beschreibung ihrer Gestalt und Lebensart einführen, ist eine Allegorie. Die Vögel kommen zusammen, um ordentliche Makamaten: Sitzungen, zu halten, in denen sie über das Gemeinwohl und die tauglichsten Mittel zur Erziehung für dasselbe berathen. Sie wollen zur Wahl eines Königs schreiten, als Hudhud, der von Natur gekrönte Wiedehopf, nicht sowohl für sich, sondern für den in tiefer Zurückgezogenheit auf dem Gebirge Kaf lebenden weisen Vogel Simurgh als Bewerber um die Königskrone auftritt. Die bedeutendsten Vögel machen gegen diese Bewerbung Ausstellungen, welche Hudhud vollkommen zu widerlegen weiß, so daß die Reise zum Berge Kaf beschlossen und angetreten wird. Während derselben sprechen die Vögel von den Schwierigkeiten des Wegs und den Hindernissen, die sich ihrem Vorhaben entgegenstellen. Unter derartigen Reden und Gegenreden, die mit Erzählungen und Moralsentenzen reichlich ausgestattet sind, verlieren sie die Zeit und den richtigen Weg, so daß sie die Residenz des Simurgh ebenso wenig erreichen, als menschliche Pilger auf dem Wege der Vollkommenheit ihr erwünschtes Ziel. Simurgh, der schon im Schahnameh eine große

Rolle spielt, der geheime Quell des Lebens, bedeutet natürlich das höchste Wesen, das alle suchen und nicht finden.

Feridedin Attar hatte noch mit der Bewältigung des Gedankens zu thun, mit der Ausbreitung der mystischen Idee durch die verschiedensten Gebiete. Nach ihm konnte die Dichtung den schon gewonnenen Stoff bereits frei zum höchsten Selbstgenuß gestalten und in den Entzückungen des contemplativen Lebens schwelgen. Diese Stufe des mystischen Dithyrambus bezeichnet Dschelaleddin. Mewlana Dschelaleddin Rumi, geb. 1207 zu Balk, folgte 1233 zu Koniah seinem Vater im Lehramt mit ungemeinem Erfolg, so daß er an vierhundert Schüler um sich versammelte und starb 1273. Sein geliebter Lehrer, den er am Schluß seiner Gedichte stets mit dankbarer Ehrfurcht feiert, Schemseddin Tebrisi, überlebte ihn. Vater, Sohn und Lehrer wurden in Koniah begraben, wo ihre Grabstätten noch heute einen der berühmtesten Wallfahrtsorte ausmachen. Dschelaleddin stiftete den Orden der Mewlewi, die in ihrem Kreiseltanze um den still sitzenden Scheich unter den Tönen der Trommel und Flöte und unter dem Ausruf Allah hu! die um das höchste Wesen schwingende Bewegung aller Geister und Dinge symbolisch ausdrücken. Er hat einen Divan lyrischer Gedichte hinterlassen, deren Ghaselen von der gotttrunkenen, in das All sich verlierenden Liebesbrunst überströmen und zu dem Schönsten gehören, was die mystische Poesie hervorgebracht hat. Für den Mewlewiorden dichtete er in 6 Büchern sein Mesnewi, ein doppelgereimtes allegorisch-asketisches Gedicht, worin Betrachtungen mit Koranlegenden wechseln und aus welchem die Derwische als aus ihrem Brevier die Hymnen zu ihrem ekstatischen Cultus dermalen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus zu entnehmen pflegen. — Sein Sohn, der 1335 st., schrieb ein Seitenstück dazu, das Mesnewi Welledi. (Vortreffliche Uebersetzungen aus Dschelaleddin bei Tholuck in der Blüthensammlung 53 — 192.)

Ruhiger, einfacher war Moslicheddin Sadi, geb. 1175, gest. 1263. Er war aus Schiras gebürtig, studirte zu Bagdad am berühmten Collegium Nisamije und folgte dem Scheich Gilani als Jünger, mit dem er auch die erste Wallfahrt nach

Mekka machte, die er vierzehnmal wiederholte, außerdem noch viele Reisen, namentlich nach Indien, unternahm. Die letzten dreißig Jahre seines Lebens brachte er in heiterer Muße zu und empfing den Beinamen Sadi: der Glückliche. In einer Vorstadt von Schiras wurde er begraben. Erst in den letzten zwölf Jahren legte er die Resultate seines bewegten Lebens in seinen Dichtungen nieder, die nach seinem Tode von Ahmed Nassik ben Lesun gesammelt wurden. Man muß bei ihm die lyrischen und die didaktischen Dichtungen unterscheiden, wenn auch nach der Manier der theistischen Poesie beide Arten vielfach in einander verlaufen. Im Morgenlande beruht Sadi's Ruhm vorzüglich auf seiner Lyrik, zumal er in der Kassaid: Elegie, gleich groß in der Arabischen wie in der Persischen Sprache war. In Europa, dem er schon im siebzehnten Jahrh. von Deutschland aus bekannt wurde, hat er sich durch seine Didaktik, man darf wohl sagen, eingebürgert. Vor Hafis, der jetzt bei uns zu so überschwänglicher Anerkennung gelangt ist, war kein Persischer Dichter bei uns populairer, als der kluge und heitere Scheich Sadi. Die Sammlung seiner lyrischen Gedichte enthält 1) Kassaid, Elegien; 2) Molemaat, Gedichte, in denen Persische Verse mit Arabischen wechseln; 3) Terdschiat, Gedichte mit wiederkehrendem Schlußfall; 4) Ghaselen in 4 Abtheilungen: a) Taibat: Wohlgerüche; b) Bedaii, sehr künstliche; c) Ghaseliat Kadimi, nach alten Mustern gedichtete; d) Chavatim: Schlußringsteine; 5) Sahibie, Skolien und Mokataat, Lenien; 6) Rubajat, vierzeilige Strophen, und Mufredot, einzelne Distichen; 7) Chabisiat: die Niedrigen, Gedichte satirischen und selbst saunischen Inhalts; 8) Heseliat, Possen, in drei Abschnitten, Prosaerzählungen von obscönem Inhalt. — Von diesen Werken, unter welchen die Ghaselen ihm den Beinamen des Salzfasses der Dichter erwarben, sind nun die gnomischen Dichtungen: der Bostan: Fruchtgarten und der Gulistan: Rosengarten, die er 1258 vollendete, zu unterscheiden. Der erstere ist eine Sammlung von moralisch-lehrreichen Anekdoten mit Denksprüchen, in Vers und Prosa, nach einer ungefähren Zusammengehörigkeit des Inhalts in Hauptstücke geordnet. Der zweite handelt in 8 Büchern von dem Geist und den Sitten der Könige

und der Derwiſche, von der Ruhe und dem Glück der Zufriedenheit, vom Nutzen der Verſchwiegenheit, von der Liebe und Jugend, von Schwachheit und Alter, von Erziehung der Kinder und guten Sitten, von der Kunſt, mit Leuten umzugehen. — Sadi verhält ſich zu Dſchelaleddin, wie der gereifte, erfahrene Mann zum ſchwärmeriſchen Jüngling. Der Nimbus des pantheiſtiſchen Rauſches iſt einem empiriſch geſättigten Realismus gewichen. Sadi war principiell auch Myſtiker, allein er iſt unter den Perſiſchen Myſtikern der aufgeklärte, wie wir dies Wort jetzt zu verſtehen pflegen. Seine Moral iſt daher viel praktiſcher und lebensvoller. Es charakteriſirt ihn, daß er, wie er ſelbſt ſehr anmuthig erzählt, in einer Stadt Indiens eine Neigung heuchelte, zum Heidenthum überzutreten, um die Betrügereien der Pfaffen zu entlarven. Ein Götzenbild war in großen Ruf gekommen, weil es Morgens bei Sonnenaufgang einen Arm ſegnend erhob. Die Menge ſtaunte es an. Sadi ſpürte im Tempel Tagelang unter allerlei Vorwänden umher, bis er in einem Verſchlage hinter der Statue den Prieſter entdeckte, der mit einem Strick den Arm bewegte. Er tödtete ſofort den Prieſter, ſtürzte die Leiche in einen Brunnen und floh, weil er überzeugt war, daß der von ihm überraſchte Wunderthäter ihm niemals ſeine Entdeckung vergeben, vielmehr ſeinen Tod herbeiführen würde. (Sadi's Guliſtan von K. H. Graf, Leipzig 1846. Boſtan von O. M. v. Schlechta Weſſhr, Wien 1853.)

Man muß Sadi's Realismus wohl in's Auge faſſen, um den ironiſchen Zug, den wir ſpäter bei Hafis treffen, ſich genetiſch erklären zu können. Zwiſchen Sadi's Heiterkeit und Hafi's ironiſcher Freiheitstrunkenheit liegt jedoch noch ein grübleriſcher Dichter in der Mitte, der Emir Chosru. Er ſtammte aus Turkeſtan, flüchtete zur Zeit Dſchingiskhans nach Indien, ward hier mit der Würde eines Emirs bekleidet, zog ſich gegen Ende ſeines Lebens von Amt und Hof zurück und lebte als ein Schüler des Scheich Niſamolewlja. In dieſer Periode tilgte er mehre Kaſſiden aus ſeinem Divan, die nur Fürſtenlob enthielten, ein ſehr denkwürdiges Zeichen der Zeit und der großen Veränderung, die ſeit einem Emveri eingetreten war. Er ſtarb 1315 zu Delhi. Sadi und Niſami waren ſeine Vorbilder. Seine lyriſchen Ge-

dichte theilte er nach der Folge der Altersstufen in vier Theile. In seinem Chamsse finden wir 1) Mat aliolenvar, den Aufgang der Lichter; 2) Chosru und Schirin; 3) Leila und Medschnun; 4) den Spiegel Alexanders und 5) die acht Paradiese.

Muhammed Schemseddin, d. i. Sonne des Glaubens, mit dem Beinamen: Hafis, d. h. der Bewahrer, nämlich des Koran, den er ganz auswendig wußte, war in Schiras geboren, gehörte ebenfalls dem Sofismus an und war ein so außerordentlicher Lehrer, daß er den Beinamen des Lissanol ghaib: der mystischen Zunge bekam. Er durchlebte die ganze Regierung Mosaffers als Lobredner derselben, stand bei Hof in großer Gunst und st. 1389 in Mosella, der Vorstadt von Schiras, die an den lachenden Ufern des von ihm vielbesungenen Roknabad liegt. Die Geistlichkeit wollte ihm anfänglich das kirchliche Begräbniß verweigern, jetzt aber ist sein Grab noch immer ein heiliger Wallfahrtsort. Hafis hat einen Divan geschrieben, der die schönsten, die menschlichsten lyrischen Gedichte der Persischen Poesie enthält, die sich vortheilhaft vorzüglich durch ein wahrhaft Helleniſches Gestaltungsvermögen der Phantasie auszeichnen. Hafis ist schwer zu fassen. Er ist so bilderreich, wie Attar, so innig, wie Dschelaleddin, so anmuthig, wie Sadi, so grüblerisch wie Chosru, aber auch so satirisch wie Omar Chiam. Enthusiast für die Schönheit der Natur, ein begeisterter Liebender, ein aufrichtiger Bewunderer des großen Allah, scheint er auch wieder in den Genuß des Weins und der Sinnesfreuden der Wollust ganz aufzugehen, so daß seine Verehrer diese Elemente seiner Dichtung nur dadurch retten zu können geglaubt haben, daß sie Alles, was er vom Wein und vom Kusse singt, allegorisch vom Verhältniß des Menschen zu Gott auslegten, wie wir dasselbe Phänomen bei der Gitagovinda und bei dem Schir haschirim gefunden haben. Und gewiß ist einem so tief gebildeten, edlen Gemüthe, wie Hafis, nichts ferner gewesen, als ein gemeiner Sensualismus, allein noch ferner eine Transcendenz und Geschmacklosigkeit, welche die Schilderung sinnlichen Behagens nur als Symbol eines mystischen Processes hätte nehmen wollen. Hafis war in der That ein Gläubiger, der in der selbstbewußten Einheit mit Gott sich von allen endlichen Beschränkungen frei fühlte. Sein energischer Geist

reagirte innerhalb des Sofismus gegen die positiven Grenzen der kirchlichen Orthodoxie. Die Polemik gegen alle Buchstäbelei, Werkheiligkeit, Pfafferei, Tyrannei, ist von ihm mit einer solchen Schärfe ausgesprochen, daß er nach dieser negativen Seite hin oft frivol erscheint. Im Indischen Bartriharis haben wir schon dieselben Gedanken und Wendungen gesehen, aber bei Hafis erscheinen sie in sein Herzblut getaucht und haben bei aller Bitterkeit doch zugleich, weil er ein so großer Dichter war, eine unendliche Liebenswürdigkeit. Bei dem entschiedensten Ernst seiner Polemik ist nicht der geringste egoistische Haß darin, was sie natürlich nur um so vernichtender wirken läßt. Hafis ist nun anderseits auch in der That ein beredter Anwalt der Liebe und des Weines, gegen dessen Leidenschaft und kraftvolles Genießen ein Anakreon matt erscheint, weil er zu maaßvoll ist. Hafis gesteht ein, daß der Wein und der Kuß auch göttlich sind. Dies ist bei ihm nicht blos ein aufschmückendes Beiwort, sondern er meint es wirklich so. Wie in der alten Persischen Dichtung Wamik und Askra diese, als sie zum Norden kommt, die ganze Natur verwandelt, wie das Eis zu schmelzen, das Gras zu sprießen, die Bäume zu knospen, die Blumen zu blühen anfangen, so wehet uns aus Hafis ein seliger Frühlingsodem an, der die Kruste der Philisterei und des Vorurtheils von unserm Herzen schmilzt. Nicht frivole Mystik, sondern mystische Frivolität ist das Wesen seiner leichten, lieblichen, tiefempfundenen Verse. Frivolität in dem Sinn, daß er sich von allem Positiven losgerissen hat, aber mystische, weil er nur in der absoluten Einigung mit Gott, in der Vernichtung alles gemeinen Egoismus, den Genuß der wahrhaften Wirklichkeit und Freiheit anerkennt. Da von allen geoffenbarten Religionen der Islam die Natur am meisten gewähren läßt, so war er in dem affirmativen Hervorheben ihres Genusses gar nicht mit ihr in Widerspruch, sondern führte nur jetzt und hier aus, was Muhammed in die Freuden des Paradieses aufgenommen hatte. Hafis für einen Apologeten des puren Materialismus zu nehmen oder ihn, weil er auf die Werkheiligkeit und die Pfaffen losgeschlagen, für einen religiösen Reformator zu halten, ist ein Verkennen seiner Größe, die in dem entzückten Selbstgefühl göttlich menschlicher Freiheit besteht, die sich selbst

genug iſt. (Hafis Divan von J. v. Hammer, Stuttgart 1812. Von Daumer, Hamburg 1846.)

Neben der Lyrik dieſer Periode lief auch die Unterhaltungsliteratur weiter fort, die noch einmal die Fabeln des Bidpai unter dem gezierten Titel der Anwari ſoheili: der kanopiſchen Lichter erneuete und Mährchen im Indiſchen Geſchmack erzählte, wie im Nagariſtan: Bilderſaal von Dſchuwaini um 1360; im Baktijarnameh; im Tutinameh: Papagaienbuch, worin ein Papagai die Stelle der Sheherſade einnimmt u. ſ. w. (Tutinameh, deutſch von Iken und Roſegarten, Stuttg. 1822.)

---

## c) Die gelehrt-didaktiſche Periode.

In Hafi's Gedichten hatte die Perſiſche Poeſie nicht allein ihre Möglichkeit erſchöpft, ſondern der Muhammedanismus überhaupt ſeine Grenze erreicht, die er nur entweder durchbrechen konnte, um noch weiter zu ſchreiten, oder von wo er in ſich zurückgehen mußte. Es geſchah das letztere. Dichter traten zwar noch unzählige auf, Verſe, und auch ganz correcte, wurden noch zu tauſenden, und werden noch jetzt gemacht, allein der productive Schwung iſt erloſchen und Alles wird Nachahmung, Wiederholung, Paraphraſe des Frühern. Anſtrengungen der Fürſten, durch glänzende Belohnungen Talente aufzumuntern, wie namentlich von den Timuriden geſchah, hatten keinen bleibenden Erfolg. Die Gelehrſamkeit als ein Mittel, ſich Stoff zu ſchaffen, und die Belehrung, weil ſie mehr den Verſtand beſchäftigte, traten immer ſtärker hervor. Die myſtiſche Gluth gebehrdete ſich oft mit abgeſchmackter Ueberſpanntheit, wie bei einem Urfi.

Der bedeutendſte Dichter dieſer letzten, gleichſam Alexandriniſchen Periode der Perſiſchen Poeſie war Abdhurraman ben Achmed aus Dſcham, gewöhnlich Mewlana Dſchami genannt. Er war 1414 geboren und folgte in ſeiner Jugend dem Scheich Kaſchgari. Die Sultane Abu Said und Huſſain überhäuften ihn mit Ehren und Geſchenken. Er ſtarb hochberühmt 1492 und ſtellt einen Inbegriff aller Richtungen der Perſiſchen Poeſie dar. Seine lyriſchen Gedichte enthalten 4 Divane. — Sein Chamſſe

enthält: 1) Tofetolebrar; das Geſchenk des Gerechten, worin er von der Erſchaffung der Welt als dem Spiegel der Vollkommenheit des Schöpfers und vom Menſchen als ſeinem Ebenbilde handelt. 2) Subhetolebrar: der Roſenkranz der Gerechtigkeit, der in 40 Knoten getheilt iſt, von welchen wiederum jeder aus drei Abſchnitten beſteht, aus einer Erklärung, einer Geſchichte zur Anwendung derſelben und einer Anrufung, die gewöhnlich zum folgenden Knoten überleitet. 3) Juſſuf und Suleicha. 4) Leila und Medſchnun (Deutſch von Hartmann, Leipzig 1807, 2 Bde.) 5) Iskendernameh. Da Firduſi und Niſami die epiſche Seite ſchon weggenommen hatten, ſo warf ſich Dſchami ins Moraliſche; z. B. beim Regierungsantritt Alexanders überreicht jeder der berühmteſten Philoſophen ein Buch der Weisheit, was der junge Regent ſo wohl benutzt, daß er zuletzt ſelbſt eins verfertigt! Dieſe Bücher folgen nun ihrem Hauptinhalt nach. Auch ſeine Mutter ſchreibt ihm einen moraliſchen Brief, den er noch kurz vor ſeinem Tode beantwortet. Nach Alexanders Hinſcheiden folgen die Todesklagen von neun Philoſophen und ihre Troſtgründe, das Condolenzſchreiben des Ariſtoteles an die Mutter Alexanders und ihre Antwort darauf, endlich allgemeine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menſchlicher Dinge. — Sadi's Didaktik ahmte er nach in ſeinem Beharistan: Frühlingsgarten, der nach den 8 Paradieſen in folgende 8 Gärten getheilt iſt: 1) Wohlriechende Kräuter aus dem Leben des Scheich Dſchoneid und andere Anekdoten von frommen Scheichen; 2) philoſophiſche Anemonen, d. h. Anekdoten von Philoſophen; 3) der Flor der Reiche durch Weisheit und Gerechtigkeit; 4) Fruchttragende Baumſchule der Großmuth und Freigebigkeit; 5) von den Nachtigallen des Gartens der Liebe; 6) ſanfte Winde von Scherzen und luſtigen Einfällen; 7) von den Singvögeln der Rede und den Papagaien der Dichtkunſt, d. h. kurze Notizen von den vorzüglichſten Perſiſchen Dichtern; 8) natürliche Sprüche ſprachloſer Weſen, d. h. Fabeln und Apologen. (Perſiſch und Deutſch von O. M. v. Schlechta Wſſehr, Wien 1846.) — Das Syſtem des Sofismus und Biographien ſeiner vornehmſten Heiligen gab er in ſeinem Nefhatolni: Hauch der Menſchheit. — Ein Schweſterſohn von ihm, Hatifi, machte ſich durch einen Chamſſe berühmt,

worin er 1) ein moraliſch myſtiſches Mesnewi; 2) Chosru und Schirin; 3) Heft manſar, eine nicht gerade glückliche Nachahmung von Niſami's Heftpeïger; 4) Leila und Medſchnun; 5) ſtatt des Iskendernameh ein Timurnameh ſchrieb, da die Alexanderſage in der That ſchon zu abgenutzt war.

Die Gelehrſamkeit, die auch Reiſebeſchreibungen hervorbrachte, und die Cultur des Styls, die auch, wie einſt bei den Griechen, eine künſtliche Epiſtolographik erzeugte, gewannen immer mehr die Oberhand. Aber wie bei den Indern, als ſie ſchon ihrem Verfall entgegengingen, noch ein Somadeva, bei den Griechen noch ein Nonnos und Heliodoros, bei den Römern noch ein Claudianus hervortrat, ſo bei den Perſern ein Dichter, der ſich merkwürdiger Weiſe bis zur Reproduction des alten Ariſchen Feuerdienſtes zurückwagte. Dies war Feiſi, der in Indien geboren war und auch daſelbſt ſtarb. Er lebte unter der Regierung des Schah Akbar (1556 bis 1605). Akbar ſoll den Brâmismus anfänglich haben vertilgen wollen und Feiſi deshalb als Scheinbekehrten unter die Brahmanen geſandt haben, ihre Myſterien zu erforſchen. Feiſi ſoll nun aber ſo ſehr von dem Geiſt der Vedanta — der Sage nach auch von den Reizen der Tochter eines Brahmanen — ergriffen worden ſein, daß er ſeinen Bruder, den Vezir Faſl, und Akbar ſelber zur Toleranz gegen den Brâmismus zu ſtimmen wußte. Akbar ſoll ſogar eine Verſchmelzung des Bramismus mit dem Islam angeſtrebt und die Formel entworfen haben: Es iſt nur Ein Gott und Akbar ſein erſter Prieſter. Es hatte ſchon vor ihm aus dem Volke heraus durch Nanak Gurn ein ähnlicher Verſuch ſtattgefunden, aus welchem allmälig die heutigen Seikhs hervorgegangen ſind (vergl. Roſenkranz: über die eigenthümliche Weltſtellung des Islam, in den Studien, II. Leipzig 1844, 111.). Doch hatte die Reform Akbars, wie alle ähnlichen, keinen Beſtand. Feiſi's Poeſie aber kann man als eine wahrhaft myſtiſche betrachten, die aus der Indiſchen Weltanſchauung reiche Nahrung zog. Sein Divan beſteht aus Kaſſiden, die größtentheils Lobgedichte auf Akbar, einige auch Elegien auf den Tod von Eltern und Freunden ſind, und aus Ghaſelen, in denen er einer ſchönen Heiterkeit huldigt. Seine Myſtik entwickelte er in den Serret-Sonnenkügelchen,

einem Gedicht von 1001 Beits, deren Inhalt keinen Zweifel darüber läßt, daß er auch die alte magische Religion der Perser sehr gut kannte. (Ausführliche Ueberſetzungen aus Feiſt von Hammer in den ſchönen Redekünſten Perſiens a. a. O.)

So geiſtvoll und man darf wohl ſagen auch gemüthreich Feiſt ſein pantheiſtiſches Syſtem vortrug, ſo hatte doch der Feueratheм der Hafiſiſchen Lyrik ſchon Höheres gegeben, als er bieten konnte; ja, ſtreng genommen, war der reine Islam ſchon an ſich eine höhere Geſtalt, als ſeine eklektiſche Religion. Die Schößlinge friſcher Dichtung, die noch zuweilen aus dem Perſiſchen Leben hervorblühen, wie in unſern Tagen die des Mirza Schaffy, gehören daher auch der Hafiſiſchen Richtung an.

Ein wirkliches Drama, von welchem die Reiſebeſchreiber zuweilen ſprechen, haben die Perſer nicht. Sie können es nicht haben, weil der Islam wirklich tragiſche oder komiſche Situationen nicht zuläßt, ohne welche ſich kein Drama entwickeln kann. Ruſtems Geſchichte, die ſolche Momente in ſich begreift, wurzelt wieder der Religion nach im Ethnicismus und eignet ſich deshalb nicht zum Drama. Die Perſer haben daher, wie alle muhammedaniſchen Völker, nur Poſſenreißer und das Chineſiſche Schattenſpiel, in welchem der Karageuz mit ſeinen obscönen Witzen die Hauptfigur ausmacht (ſ. über den letztern Roſenkranz: Aeſthetik des Häßlichen, Königsberg 1853, 374 und 460,). Die Art, wie ſie, nach Chodzo in der Pariſer Revue indépendante von 1844, Scenen aus der Familiengeſchichte des Propheten darſtellen ſollen, hat ungeachtet ihres Geſangelementes mehr von der Pantomime, als vom Drama an ſich. Dieſe Legenden heißen Klaggeſänge, Teazie. Der Petſchel Pehlewan, ein Perſiſcher Tartüffe der Poſſe, iſt gewiß aus dem Geiſt der Aufklärung hervorgegangen, der von Sadi und Hafis ihrer Nation eingeimpft ward.

---

## 3) Die Türken.

Die Türken hatten zuerſt den Griechiſchen Kaiſern gegen die Perſer Hülfe geleiſtet. Sie ſind ein Tatariſcher Stamm, der ſich

bei dem Vordringen der Araber zum Islam bekehrte. Er riß eine Provinz Kleinasiens nach der andern an sich, bis er 1453 durch die Eroberung Konstantinopels sich zum Herrn auch des Griechischen Kaiserthums machte und sein Sultan der Padischah aller Gläubigen, der Inhaber der grünen Fahne des Propheten ward, den alle Sunniten als ihr Oberhaupt verehren. Die Perser sind Schiiten. Die Türken sind, nachdem der Taumel der Arabischen Eroberungszüge erloschen war, die militärische Kraft und der äußere Halt des Islam geworden. Das kriegerische Handeln ist ihre Sache, aber der Held besingt bei ihnen nicht, wie bei den Arabern, seine Thaten; die Musen sind bei den kräftigen und praktischen Osmanen ausgeblieben.

Die Anzahl der Türkischen Dichter ist sehr groß. J. v. Hammer in seiner Geschichte der Osmanischen Dichtkunst (Pesth 1836, 4 Bde.) zählt 2200 auf, gesteht aber bei aller Vorliebe für sie ein, daß sie nur knechtische Nachahmer der Persischen und Arabischen ohne allen eigenthümlichen Charakter seien. Nur die Kasside als Panegyrik des Padischah haben sie mit besonderem Nachdruck cultivirt. Das religiöse Interesse führte Aaschik, gest. 1332, zur Uebertragung der Mystik Dschelaleddin Rumi's in's Türkische. Achmed Dasi, der 1412 st., gab ein mystisch gewendetes Iskendernameh. Redschati, gest. 1508, Sati, gest. 1546, Baki, gest. 1600 (sein Diwan, Deutsch von J. v. Hammer, Wien 1825) und Wehbi, der 1636 st., glänzten als Lyriker. Ali Wasi, der 1543 st., übertrug die unvermeidlichen Fabeln Bidpai's unter dem Titel: Humajunnameh, in Prosa, die als classisch bei den Türken gilt. In der Satire that sich vorzüglich Nefii, gest. 1635, in der Lehrdichtung Nabi, gest. 1712, in der Allegorie Ghalib, gest. 1795, hervor. Es versteht sich von selbst, daß man auch die bekannten, von den Persern so oft wiederholten Liebesgeschichten im Türkischen wiederholt, worin Lamii, gest. 1531, am Glücklichsten war.

Die Abhängigkeit der Türken von der Persischen Literatur kommt selbst in ihrem Chinesischen Puppenspiel zur Erscheinung, wo um den witzboldigen Karagenz (in Nordafrika Garguße) Tudu, eine lose Dirne, Karadschüdsche, ein bucklicher Hanswurst, Hopa, ein stutzerhafter Beamter, und Hadschi Aiwat, ein Ueber-

ſtudirter, ſich verſammeln, der immer mit Perſiſchen Verſen um ſich wirft. Es gilt alſo auch dem Volksbewußtſein das Perſiſche als die gebildetere Literatur.

---

Wir haben geſagt, daß die dem Theismus zugehörigen Völker denen des Ethnicismus als Parallele gegenüberſtehen, während ſie zugleich in religiöſer Beziehung nicht minder, als in ethiſcher, durch den Glauben an die Einheit und Perſönlichkeit Gottes, einen Fortſchritt darſtellen. Aeſthetiſch aber ſtehen die theiſtiſchen Völker niedriger, weil das Ideal der Weisheit ſich das der Schönheit unterordnet. Die Hebräiſche Poeſie iſt es, die ſchon alle weſentlichen Momente in ſich reproducirt, welche dem geiſtigen Gehalt nach bei den ethniſchen Völkern vorkommen und das Ideal der Weisheit nicht nur in dem weiſen Könige Salomo und der räthſelkundigen, weiſen Königin von Saba, die ihm huldigte, perſonificirte, ſondern die auch in dem, wenn auch apokryphiſchen gnomiſchen Werk: die Weisheit Salomo's, das Bewußtſein über den pädagogiſchen Charakter dieſes Ideals ausſprach. Man könnte denken, daß die Muhammedaner durch die Aufnahme der Griechiſchen Philoſophie weiter gegangen wären, als die Juden. Allein bei näherem Betracht zeigt ſich dies irrig. Die Juden hatten durch Philo und durch die Kabbalah längſt vor dem Islam das Streben nach myſtiſcher Einheit des Menſchen mit Gott ſich angeeignet und gaben ſpäterhin ſowohl in Syrien als in Aegypten und Spanien den Arabern in der Philoſophie ſo wenig nach, daß ſie im Gegentheil oft die Vermittler wurden, welche den Arabern die Schätze der Griechiſchen Philoſophie erſt aufſchloſſen. Man muß nicht vergeſſen, daß die Muhammedaner, abgeſehen von den Naturwiſſenſchaften, ſich von der Griechiſchen Philoſophie nichts weiter, als die Neuplatoniſche und theilweiſe die Stoiſche zu aſſimiliren vermochten. Der Sſofismus iſt weſentlich doch nur ein praktiſcher Quietismus, wenn er auch die Erkenntniß Gottes als ein Ziel ſeiner Bildung nicht ausſchließt. Es iſt, wie wir bei den Perſiſchen Dichtern überall leſen, der Dogmatismus der theoſophiſchen Aſkeſe, der den Hauptinhalt ihrer Lyrik und Didaktik ausmacht.

Von dem Skepticismus der Griechen, von der unbefangenen Freiheit ihrer Forſchung, hat der Theismus nichts in ſich aufnehmen können, obwohl die Juden auch hierin, nach unſerer Meinung, durch den kritiſchen Geiſt eines ſo genialen Denkers, wie Moſeh der Maimonide, die Araber übertrafen. Oft hat es geheißen, wir kennten nur die Schriften der Muhammedaniſchen Philoſophen noch nicht hinlänglich; aber Alles, was davon bekannt geworden und was doch einen Rückſchluß auf das weniger Bekannte zuläßt, iſt nur eine Nachbildung Griechiſcher oder Jüdiſcher Speculation, vornämlich Ariſtoteliſcher und Philoniſcher. Auf die Poeſie des Theismus hat aber die Bekanntſchaft mit der Griechiſchen und Römiſchen gar nicht eingewirkt; ſie blieb ihr eine fremde, verſchloſſene Welt. Wenn die Perſiſche Dichtkunſt in glänzenden Arabesken den Indiſchen Pantheismus reproducirte, ſo war ſie darin, wie Feiſi, auf dem Wege, häretiſch zu werden, im Princip aber auch hier erſt durch die Vermittelung des Neuplatonismus einer ſolchen Richtung zugewendet. Und wenn wir einen Ferideddin Attar, einen Dſchelaleddin Rumi bewundern, ſo dürfen wir einen Gabirol und Hallevi nicht geringer anſchlagen. In der Gnomik aber hat die Jüdiſche Poeſie von den Mishle Salomo's an bis zu denen des Talmud hin ein unendliches Voraus vor der Muhammedaniſchen und wenn dieſe in Hariri's Makamen zu einer wunderbaren Virtuoſität der Sprache, des Witzes und des Reims fortging, ſo zeigte Alcharisi's Nachahmung, wie ſehr die Hebräiſche Sprache und Phantaſie auch hier des Wettkampfes fähig ſei. Das epiſche Element endlich, welches der Hebräiſchen Poeſie faſt gänzlich fehlt, iſt in der Muhammedaniſchen nicht ein Product des Islam, ſondern des Altarabiſchen, Altperſiſchen und Indiſchen Lebens, das er nur verarbeitete.





# Dritter Kreis.

## Die christlichen Völker und das Ideal der Freiheit.



Ethnicismus und Theismus haben ihre Wahrheit im Chriſtenthum. Der Ethnicismus findet in ihm den Anthropomorphismus, den er ſich von ſeinen Göttern nur vorgeſtellt hatte, als den ſelbſt Menſchgewordnen Gott, der die ganze Wirklichkeit des menſchlichen Daſeins in ſich aufnimmt; der Theismus findet in ihm die Transcendenz des Einen Gottes, deſſen Erhabenheit über alle Erſcheinung des Endlichen hinaus in ewiger Reine exiſtirt. Aber der Ethnicismus hebt ſeinen Polytheismus auf in dem Einen Gottesſohn, und der Theismus hebt ſeine Fremdheit Gottes gegen die Welt auf in dem lebendigen Menſchen, der ſich mit ihm Eines weiß, ſo daß, was Gott an ſich iſt, in ihm zur Erſcheinung gelangt. Der Logos der Paganiſchen Philoſophen und die Chochma der Jüdiſchen Weiſen, der leidende Gott der Paganiſchen Mythen und der Nagid der Hebräiſchen Propheten, das Ideal des Stoiſchen Weiſen und der Meſſias als der Friedefürſt und Erlöſer des gedrückten Volks Gottes, vereinten ſich in dem Menſchen, der das Bewußſein ſeiner weſentlichen Einheit mit Gott zur Religion der Menſchheit erhob. Das Chriſtenthum geht von der Anſchauung der Menſchwerdung Gottes aus, ſich durch ihre Vermittelung zum Begriff Gottes als des abſoluten Geiſtes zu erheben. Es iſt relativ zwar eine der vielen Religionen, aber an und für ſich iſt es die Religion ſchlechthin, die Weltreligion. Daraus folgt, daß auch die aus ihm ſich entwickelnde Cultur weſentlich Weltcultur, die aus ihm entſpringende Poeſie alſo Weltpoeſie werden muß. Die alten Völker producirten we-

ſentlich innerhalb ihrer nationalen Weltanſchauung, die chriſtlichen müſſen die Particularität ihrer nationalen Beſonderung in die Univerſalität des göttlichen Geiſtes verklären.

Das äſthetiſche Ideal des Ethnicismus haben wir das naive genannt, weil es von der Natur ausgeht. Dies ſchloß nicht aus, daß die Entwicklung deſſelben nicht auch in's Sentimentale, wie bei den Chineſen und Indern, oder in's Didaktiſche, wie bei den Römern überging. Jeder Standpunct ſtrebt ſelbſt wieder zur Totalität. Das äſthetiſche Ideal des Theismus haben wir das didaktiſche genannt, weil es vom Gedanken Gottes ausgeht, und weil es in allen ſeinen Wendungen nichts Anderes, als die Vergegenwärtigung der abſoluten Wahrheit bezweckt, daß nur Ein Gott und daß dieſer Gott allein die Macht und Weisheit ſchlechthin iſt. Dies ſchloß auch bei ihm nicht aus, daß die Entwicklung deſſelben nicht auch in's Naive, wie bei den Hebräern und Arabern, oder in's Sentimentale, wie bei den Perſern, überging. Das äſthetiſche Ideal des Chriſtenthums haben wir das ſentimentale genannt, nicht in dem Sinn ſchlechter Empfindſamkeit, ſondern in dem der Innerlichkeit des Gefühls, das von der Anſchauung des Gottmenſchen erfüllt iſt, wie er für die Befreiung des Menſchengeſchlechts lebt und liebt, leidet und ſtirbt. Der Widerſpruch der Empfindungen, welche ſich in der Geſchichte Chriſti zuſammendrängen, wie Sünde und Gnade, Tod und Leben, Unglück und Seligkeit, Verweſung und Wiedergeburt, ſich vereinen, ſoll von uns damit ausgedrückt werden.

Dieſe Begriffe haben wir nun auch noch mit andern Worten bezeichnet. Das Ideal des Ethnicismus haben wir füe die Poeſie als die Schönheit, für den Theismus als die Weisheit, für das Chriſtenthum als die Freiheit beſtimmt und bemerklich gemacht, daß in beiden letztern die Schönheit der Form ſich der Wichtigkeit und Tiefe des Inhalts unterordnet. Es erklärte ſich uns hieraus auch die Einzigkeit, in welcher die Griechiſche Kunſt daſteht. Die Freiheit als die Wahrheit ſowohl der Schönheit wie der Weisheit, iſt als der höhere Standpunct die reale Möglichkeit, die Cultur und die Kunſt ſowohl des Ethnicismus, als des Theismus in ſich aufzunehmen, aber nicht nur

die Möglichkeit, ſondern ſie muß auch, um ſich durch die That als den höheren Standpunct zu bewähren, die ihr vorausgeſetzten Bedingungen actu aufheben und folglich innerhalb ihres Princips das naive und didaktiſche Ideal in ſich wieder hervorbringen. Dies geſchieht nun doppelt. Einmal durch hiſtoriſche Wiedervergegenwärtigung und ſodann durch Nachahmung derſelben. Die erſtere iſt die Bedingung der zweiten. Aus dieſer Nothwendigkeit ergibt ſich die unendliche Weitſchichtigkeit der Chriſtlichen Cultur, die z. B. ſogleich in ihren kanoniſchen Religionsbüchern Hebräiſche, Chaldäiſche, Aramäiſche, Helleniſtiſche Schriften darbietet, deren Verſtändniß nur durch eine ſehr gelehrte Forſchung möglich iſt, die aber in ihrem Gehalt dennoch ſo viel allgemein Menſchliches beſitzen, daß ſie von allen Völkern aſſimilirt werden können. Sie enthalten eben alle Stufen der religiöſen Phänomenologie des Geiſtes in einem ſo prägnanten Ausdruck, daß der menſchliche Geiſt, der doch in jedem einzelnen Menſchen, wenn auch in verwiſchten Zügen, immer wieder die Geſchichte der Menſchheit durchleben muß, ſich an ihnen für alle ethiſchen und religiöſen Situationen orientiren kann. Die Bibel iſt das Weltbuch ſchlechthin.

Das Chriſtenthum iſt nun zwar die abſolute Religion, aber, wie es nach rückwärts hin als ein Reſultat der Geſchichte erſcheint, ſo iſt es nach vorwärts hin ſelber geſchichtbildend. Es iſt perfectibel. Es entwickelt ſich in ſich aus ſeinem Begriff heraus zu immer höherer Realität der Exiſtenz deſſelben. In dieſer Entwicklung reproducirt es die ihm vorausgeſetzten Standpuncte in umgekehrter Folge, um zu ſeinem eigenen Begriff gelangen zu können, nämlich zunächſt den theiſtiſchen, dann den ethniſchen. Den theiſtiſchen zuerſt, weil es außerhalb der kleinen Jüdiſchen Nation auf lauter ethniſche Völker ſtieß, denen gegenüber die Einheit Gottes beſonders betont werden mußte. Dann erſt konnte es ſich der anthropomorphiſchen Seite hingeben und einen chriſtlichen Polytheismus erzeugen. Als dieſer gegen das Weſen des Chriſtenthums ſich negativ zu verhalten anfing, reagirte daſſelbe gegen ſolche Verirrung, kritiſirte die ganze Vergangenheit der Kirche und erhob ſich zum Bewußtſein des Geiſtes, der als der göttliche ſich im menſchlichen erzeugt. (Die Begründung dieſer

Unterſchiede ſ. in Roſenkranz: Encyklopädie der theologiſchen Wiſſenſchaften, 2te Aufl. Halle 1845, in dem daſelbſt gegebenen Abriß der kirchengeſchichtlichen Theologie, wo jene Differenzen in der Verfaſſungsgeſchichte der Kirche, in der Cultusgeſchichte oder der kirchlichen Archäologie und in der Dogmengeſchichte ſpeciell durchgeführt ſind. S. 185 bis 330.)

Dieſe Unterſchiede ſind die der Griechiſch-Orientaliſchen, der Lateiniſch-Romaniſchen und der Germaniſch-Proteſtantiſchen Kirche. Aus jeder derſelben hat ſich eine eigenthümliche Auffaſſnng des Chriſtenthums gebildet, die man in Rückſicht auf das Chriſtliche Trinitätsdogma auch ſo ausſprechen kann, daß die erſte Kirche den Uebergang vom Vater zum Sohn, die zweite vom Sohn zum Geiſt, die dritte des Geiſtes ſelbſt zu ſeiner theoretiſchen und praktiſchen Verwirklichung enthält. Schelling in ſeiner letzten Conſtruction des Chriſtenthums, in welcher er die Römiſche Kirche die Petriniſche, die Proteſtantiſche die Pauliniſche nannte, und eine dritte, die Johanneiſche in Ausſicht ſtellte, hat die Griechiſche Kirche, wie ſo Viele mit ihm, vergeſſen (Roſenkranz: Ueber Schelling und Hegel, ein Sendſchreiben an Pierre Leroux. Königsberg 1843, 84—92.). In der erſten iſt, wie bei den Juden, der liturgiſche Tempeldienſt; in der zweiten, wie bei den ethniſchen Völkern, der Opfer- und Heiligendienſt; in der dritten die Anbetung Gottes im Geiſt und in der Wahrheit das charakteriſtiſche Element. Die erſtere lebt, wie das Judenthum, in der Furcht des Herrn, als dem Anfang der Weisheit, vornämlich im geſungenen Worte; die zweite hat, wie der Ethnicismus der Inder, Aegyptier, Hellenen und Römer, eine reiche Plaſtik hervorgebracht; die dritte hat ihre künſtleriſche Größe vornämlich in der Poeſie und Muſik.

Verſucht man es, die Ideale der Poeſie in dieſen drei Kreiſen mit Einem Wort anzudeuten, ſo kann man ſagen, daß das des Griechiſch-Orientaliſchen Kreiſes die Reſignation ſei; das des Lateiniſch-Romaniſchen die Ritterlichkeit; das des Germaniſch-Proteſtantiſchen die Selbſtgewißheit. Die Reſignation iſt die noch negative Faſſung der Freiheit als Gehorſam gegen das Dogma. Die Ritterlichkeit iſt, im Gegenſatz

zu ihr, die positive Gestaltung der Freiheit als Kampf für das Dogma. Die Selbstgewißheit ist die absolute Manifestation der Freiheit als Kritik des Dogma's und als Vorbehalt der Kritik für alle seine praktischen Consequenzen. Parallelen sind mißlich, weil sie einseitig und halbwahr sind, sonst könnte man die Griechische Kirche im ethnischen Kreise den passiven Völkern Ostasiens, im theistischen den Juden; die Römische Kirche im ethnischen Kreise den activen Völkern Westasiens, im theistischen den Arabern; die Protestantische Kirche im ethnischen Kreise den Völkern der Individualität, im theistischen den Persern vergleichen. An treffenden Aehnlichkeiten fehlt es nicht.

Indem wir nun die Gliederung der Geschichte nach diesen Principien darlegen, müssen wir das ethnographische Element, das schon im Muhammedanismus so sehr zurücktritt, gänzlich unterordnen, können aber nicht umhin, zu bemerken, daß natürlich für jedes Princip auch einzelne Völker als besonders congruente Träger desselben erscheinen: für das Griechische die Byzantiner und Russen; für das Römische die Italiener, Spanier und Franzosen; für das Protestantische die Deutschen, Engländer und Scandinavier. Nach bestimmten Jahreszahlen läßt sich eine Eintheilung der Geschichte der christlichen Poesie nicht feststellen, weil die Gruppe der zu ihr gehörigen Völker zu groß ist und daher ein Ereigniß, das bei dem einen Volk eine entscheidende Bedeutung hat, nicht auf gleiche Weise auch bei den übrigen Völkern Epoche macht. Daher ist auch die Abmarkung eines sogenannten Mittelalters unzureichend. Noch weniger aber läßt sich nach bloßen Jahrhunderten verfahren, als ob die geschichtliche Gestaltung die Gefälligkeit haben müßte, sich nach dem Decimalsystem zu richten. Wir haben uns freilich gewöhnt, von der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts u. s. w. zu reden, allein Jedermann wird zugeben, daß dies eine höchst vage Bestimmung ist und daß nur die nähere Beziehung auf eine einzelne Nation oder auf einen besondern Zweig der Literatur ihr einen Sinn gibt.

Die Schwierigkeiten einer chronologisch befriedigenden, auch die hervortretenden Erscheinungen pragmatisch erklärenden Darstellung sind daher bei der christlichen Literatur noch größer, als

bei der ethniſchen und theiſtiſchen. Eine ganz beſondere Schwierigkeit ſcheint noch in der ungeheuren Anzahl der Gedichte zu liegen, die ſich uns hier darbieten. Allein hier dürfen wir nicht vergeſſen, daß zwei Drittel derſelben nichts als Wiederholungen und Nachahmungen von Werken der beiden ſchon behandelten Kreiſe ſind, bei denen es alſo mit ihrer einfachen Erwähnung ſein Bewenden haben kann, denn wenn auch, wie vorhin gezeigt worden, ſolche Reproductionen aus dem univerſellen Geiſt des Chriſtenthums heraus nothwendig waren, ſo gehören ſie doch nur dem Proceß der Bildung an, während unſer Augenmerk darauf gerichtet ſein muß, den Fortſchritt zu erkennen, der ſich aus dem neuen Princip ergibt.

# I.

## Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation.

Die Stellung von Byzanz war eine außerordentlich ſchwierige. Von außenher allenthalben durch barbariſche Wandervölker, durch Perſer und Araber, durch Romanen und Deutſche, durch Genueſer und Venetianer bedrängt, kämpfte es Jahrhunderte hindurch mit bewundernswürdiger Tapferkeit, bis es denſelben Türken 1453 erlag, die es ſelbſt zuerſt in ſeine Dienſte gegen die Perſer genommen hatte. Wie den alten Griechen, den heidniſchen, ſo waren auch den neuen Griechen, den chriſtlichen, die Perſer der vornehmſte Gegner und ein Julian, der die Tempel der alten Götter wieder zu beleben verſuchte, fiel im Kriege gegen die Perſer, in ſeinen letzten Stunden, wie Sokrates, über die Unſterblichkeit der Seele philoſophirend. Im Innern aber vollzog Byzanz die Umwandlung, ſich zu chriſtianiſiren. In ſeinem Reich entwickelten ſich alle jene dogmatiſchen Probleme über die Naturen in Chriſtus, über das Verhältniß des Sohnes zum Vater, über Maria als Gottesgebärerin, über die vormenſchliche Exiſtenz des Logos u. ſ. w. Das geiſtreiche Weſen des Hellenen verleugnete ſich hier nicht und warf ſich mit Leidenſchaft auf ein ihm neues Intereſſe. Das Chriſtenthum wurde Staatskirche und alle inneren Kämpfe nahmen eine dogmatiſche Färbung an. Alles, was in der chriſtlichen Dogmatik noch heut zu Tage von ſpeculativem Gehalt befindlich iſt, müſſen wir doch als ein Product der Griechiſchen Denker anerkennen, vergeſſen dies aber nur zu oft über den Lateinern, die aus ihnen geſchöpft haben.

Eben in Folge seiner Christianisirung mußte nun der Griechische Geist seine Individualität, die aesthetische, eine Zeit lang verkümmern. Den Sinn für die Kunst verliert er nicht. Viele Gedichte der Byzantinischen Periode sind Beschreibungen von Kunstwerken, die noch die Liebe zur Plastik bezeugen. Wohin die Griechen auswärts kommen, bringen sie feinere gesellige Bildung, zierlichen Schmuck, Baukunst und Gießkunst mit sich z. B. als der Sachsenkaiser Otto die Griechische Theophania heirathete. Byzanz wurde ein Mittelpunct der bildenden, musikalischen und poetischen Kunst und in ihm die Sophienkirche mit ihren Kuppeln und ihren musivischen Werken ein architektonisches Wunder, das für die Byzantiner die nämliche Bedeutung erhielt, wie der Salomonische Tempel für die Juden. Daß die Kirche der heiligen Sophia, die mit dem Logos identificirt wurde, gewidmet war, ist bezeichnend für den Orientalischen Charakter der Sinnesweise, die sich entwickelte und welche wir die Resignation genannt haben, um die negative Form auszudrücken, in welcher sich die christliche Freiheit hier zunächst gestaltete. Die Askese, zu welcher der Griechische Geist im Neupythagoräismus und Neuplatonismus schon aus sich selber gekommen war, richtete ihre Polemik auch gegen die sinnliche Fülle der Plastik und Malerei. Die ikonoklastischen Zwiste und Kriege waren die Folge, eine der merkwürdigsten Thatsachen, wenn man erwägt, daß dasselbe Volk, welches die classische Sculptur erschaffen hatte, sich in solchem Grade gegen seinen eigenen Genius wenden konnte. Die Byzantiner haben in allen Kunstzweigen die christlichen Ideen zuerst in bestimmte Formen geprägt, aber der aesthetischen Vollendung derselben durften sie sich nicht hingeben. Sie war den Neurömern, den Italienern, vorbehalten.

Die große Bedeutung der Byzantiner anzuerkennen, muß man sich nicht durch die entsetzlichen Greuel in der Verwaltung und in den kaiserlichen Familien hindern lassen. Das Vergiften, Erdolchen, Einkerkern, Blenden, war hier Jahrhunderte lang an der Tagesordnung. Leider sah es in der übrigen Welt nicht viel besser aus. An Bildung aber waren die Byzantiner derselben noch immer überlegen, wie man dies sogleich sieht, als sie, beim herannahenden Sturz Konstantinopels und nach demselben, sich nach

Italien und Deutschland verbreiteten. Wie hätten sie denn nun hier als so ausgezeichnete Meister wirken können, wenn sie nicht wirklich relativ hoch gestanden hätten? Als Griechen hatten sie ja in der antiken Kunst und Dichtung das Höchste hervorgebracht. Naturgemäß konnten sie in der gleichen Weise nicht zum zweitenmal culminiren. Es ist aber zu bewundern, was sie noch hervorbrachten. Was nun die Poesie anbetrifft, so ist verhältnißmäßig wenig von dem noch Vorhandenen gedruckt. Das Interessanteste davon, mit Ausschluß der geistlichen Dichtung, hat Ellissen in seine Polyglotte Bd. I. mit Deutscher Uebersetzung aufgenommen und uns damit zugänglicher gemacht.

---

## Perioden der Byzantinischen Poesie.

Den Anfang zur dichterischen Gestaltung des neuen durch die christliche Religion gegebenen Elementes machte die Lyrik im Hymnus, der die ekstatische Weihe der Neuplatonischen Speculation mit der Hingebung der theokratischen Begeisterung der Psalme vereinte. Neben ihm dauerte das Epigramm, das Lehrgedicht, der Apolog, das historische Epos, der Roman, ja das Drama, in der von den Alexandrinern hervorgebrachten Weise fort. Durch Ansammlung des Stoffs der kirchlichen Epik bildete sich aber, anhebend mit den Apokryphen des neuen Testaments, die Legende aus und schloß sich durch Metaphrastes im zehnten Jahrh. ab. In diesen Perioden liegt die eigentlich Byzantinische Dichtung, denn nun folgte eine zweite Periode, in welcher dieselbe die romantische Epik des Abendlandes sich aneignete. Die Kreuzzüge, namentlich die innige Verbindung mit Genua und Venedig, das Lateinische Kaiserthum in Byzanz selber, wirkten darauf hin. Nach dem Sturze Konstantinopels traten die Griechen in eine Phase, welche mit der der Juden nach Jerusalems Zerstörung viel Aehnlichkeit hatte. Die Klage über den Fall der herrlichen Byzanz, die Sehnsucht nach Freiheit, die Hoffnung auf Erlösung vom Joche der Türken, durchdrangen die Nation auf veredelnde Weise. Die Klephten waren Räuber, allein gegen ihre Feinde. Sie erzeugten eine

herrliche Lyrik, die bald elegisch und idyllisch, bald satyrisch und prophetisch sich vernehmen ließ, bis sie zum Schlachtruf wurde, den Rhigas und Korais ertönen ließen. Dies ist die Neugriechische Volkspoesie, die nun seit einem Menschenalter auch schon zur Kunstpoesie sich umgesetzt hat.

---

## a) Die christlich-Byzantinische Periode.

### Hymnik.

Die Hebräischen Psalmen waren, der Entstehung des Christenthums zufolge, das natürliche Vorbild des christlichen Hymnus, der aber mit der Griechischen Sprache nicht umhin konnte, auch die pantheistisch mystische Erhabenheit der Neuplatonischen, pseudoorphischen Hymnik in sich aufzunehmen. Er blieb daher nicht blos bei dem pathologisch heftigen Ausdruck des religiösen Affects stehen, sondern bildete ihm auch einen Gedankengehalt ein, der in der Gewißheit der Versöhnung durch Christus seinen Schwerpunct fand und die Leidenschaftlichkeit des zu Gott aufstürmenden Gemüthes temperirte. Als der älteste Name muß hier nächst Klemens von Alexandrien um 200, der sich durch einen Hymnus auf den Soter Christus auch als Dichter berühmt machte, Gregorios, Bischof von Nazianz, genannt werden, der 391 st. Er hinterließ 254 Epigramme, die in der Anthologie des Kephalas stehen, 170 geistliche Gedichte und eine Tragödie in Euripideisirenden Versen: χριστος πασχων. Dies Drama ist insofern sehr merkwürdig, als die Kirche sich sehr entschieden gegen das Theater erklärte und der Zeitgenosse des Gregorios, Chrysostomos, zu Byzanz sehr nachdrücklich gegen den Theaterbesuch predigte. Auch die Gesetzgebung beschäftigte sich damit und verbot die Theateraufführungen an dem Sonntag, so daß sie nur an weltlichen Festtagen, meist zur Verherrlichung der Fürsten, erlaubt waren. Mitunter forderte man das Unmögliche. So war unter Konstantin von Syrien, von Antiochien aus, ein Drama: Majuma, d. h. im Syrischen: das Wasser, in Umlauf ge-

kommen, in welchem die Hauptſcene nackte Mädchen waren, die in einem Teich badeten. Dies Stück hatte man bald verboten, bald wieder erlaubt. Arcadius erlaubte es auch, jedoch unter der Bedingung, daß jene wollüſtigen Momente keuſch und ſchamhaft dargeſtellt würden! (Die Worte der Urkunde bei Alt: Theater und Kirche, Berlin 1846, 316.). Theodoſios, der ſelbſt eine Schauſpielerin geheirathet hatte, nahm 537 die Schauſpielerinnen durch ein Edict in Schutz, zumal im ſechſten Jahrh., wo das Chriſtenthum längſt als Staatsreligion befeſtigt war, nicht mehr zu beſorgen ſtand, daß man, wie früher geſchehen war, chriſtliche Gebräuche z. B. die Taufe, auf dem Theater lächerlich machen würde. Aus jenen Geſetzen ſehen wir, daß man nicht blos an Wettrennen und Kampfſpielen, ſondern auch, aus Kunſtintereſſe, wie man gegen den eifernden Klerus ſich vertheidigte, dramatiſche Darſtellungen liebte. Sollte doch aus der kirchlichen Feier des Opfertodes Chriſti ſelbſt zunächſt ein ſymboliſches, ſpäter, in den Myſterien, ein wirkliches Drama hervorgehen. Daß Gregorius den leidenden Chriſtus nicht verfaßt haben ſoll, iſt gewiß nicht zu beweiſen, wenn auch geiſtliche Prüderie dies öfter gemeint hat. — Gleichzeitig mit ihm lebte Apollinaris von Laodikeia, der die Pſalme paraphraſirte. — Synefios aus Kyrene, Biſchof von Ptolemais, der 431 ſt., hinterließ zehn trochäiſch rhythmiſche Hymnen, in denen die gnoſtiſche Gluth eines contemplativen Gemüthes lodert (6 derſelben im Original mit Deutſcher Ueberſetzung, in Th. Rixners Handbuch der Geſchichte der Philoſophie, I, Sulzbach, 1822, Anhang 92—111.). Es iſt kein Wunder, wenn Anquetil du Perron in ihnen die größte Aehnlichkeit mit Indiſchen Anſichten fand. Noch mehr können wir bei ihnen an die Myſtik der Perſiſchen Sſofi's denken, vor denen jedoch Syneſios jedenfalls das Maaßvolle voraus hat.

Chriſtodoros aus Koptos um 500 beſchrieb die Kunſtwerke, welche Septimius Severus im Zeuxipposgymnaſium zu Byzanz aufgeſtellt hatte, in 416 Hexametern. — Pelagios Patricius verband auf ſonderbare Weiſe im fünften Jahrh. den heidniſchen Homer mit dem Leben Chriſti, indem er daſſelbe in lauter Hexametern beſchrieb, die mit einigen Veränderungen aus dem Homer entnommen waren. Dies iſt das Homerokentron

in 2343 Hexametern, welches die Gemahlin des Kaisers Theodosios II., eine geborene Athenerin, im Kloster zu Jerusalem fortsetzte. — In der ersten Hälfte des sechsten Jahrh. beschrieb Paulos Silentiarios in einer ἡμιαμβα διμετρα die Pythischen Bäder und in einer ἐκφρασις της μεγαλης ἐκκλησιας ἡ του ναου της Ἁγ᾽ Σοφιας die Sophienkirche. — Gleichzeitig gab Joannes von Gaza in 731 Hexametern eine ἐκφρασις του κοσμου πιναχος, eine ansprechende Beschreibung des Universums. — Georgios Pisſides, der um 640 Diakonus und Chartophylax der Kirche zu Byzanz war, bedichtete in einem Hexaëmeron die 6 Schöpfungstage, schrieb historische und religiöse Jamben, besonders aber in Trimetern drei Bücher von dem Kriege des Kaisers Heraklios gegen die Perser, in welchem dieselben 627 in der Schlacht bei Zab besiegt und ihre Hauptstadt Darartasis erobert wurde: εἰς την κατα περσων ἐκστρατειαν Ἡρακλειου ἀκροασεις τρεις. Der Kaiser wird darin als δεσποτης ganz in dem Ton verherrlicht, in welchem die Muhammedanischen Dichter in ihren Kassiden die Kalifen besingen. — Ein nicht weiter bekannter Christophoros um 650 richtete 122 Jamben gegen die Reliquienkrämerei in einer Epistel an den Mönch Andreas. Er wirft ihm vor, daß er bereits 10 Hände des Märtyrers Prokopios, 15 Kinnbacken des Theodoros, 8 Füße Nestors, 4 Köpfe des heiligen Georg und 5 Brüste der heiligen Barbara, die er demnach zur Hündin mache, gesammelt habe, und daß es leicht sei, ihm ein mit Safran gefärbtes und gehörig durchräuchertes Schaafsbein für 16 Goldgulden als einen Knochen des heiligen Probos aufzuschwatzen, wogegen er selbst, der Dichter, ihm noch weit werthvollere Reliquien, den Daumen des dreimal seligen Henoch und das Gefäß Elias des Thisbiten oder was sonst sein Herz begehre, umsonst zu liefern bereit sei.

Andreas von Damaskos, Diakonus zu Byzanz, von 635 — 88 Bischof von Kreta, befestigte die kirchliche Hymnik durch einen Kanon von 250 Troparien für den liturgischen Gesang. — Hymnen auf die Jahresfeste und eine ἐκφρασις der Psalmen dichtete Kosmas um 730, ein geborner Italiener, der als Bischof von Majuma in Syrien starb. Er war der

Lehrer des großen Joannes von Damaskos, eines Mannes, der alle Richtungen der wissenschaftlichen Dogmatik für die Griechische Kirche in seiner ἐκδοσις ἀκριβης της ὀρθοδοξου πιστεως zusammenfaßte. Als kirchlicher Lyriker war er unerschöpflich. Er schrieb Jamben εἰς την θεογονιαν, εἰς τα θεοφανια, εἰς την πεντηκοστην, Oden εἰς την κυριακην του πασχα, εἰς την ἀναληψιν καὶ μεταμορφοσιν του κυριου Ιησου χριστου, εἰς τον εὐαγγελισμον της ὑπεραγιας θεογεννητου und εὐχη ἐν στιγμοις Ανακρεοντικοις. Vor Allem aber ist er in der Geschichte der Poesie wichtig durch seinen Legendenroman von

Barlaam und Josaphat,

den er selbst eine ἱστορια ψυχωφελης nannte. Der Inhalt desselben ist an sich sehr einfach. Ein Indischer König, Avenier, läßt seinen Sohn Josaphat, der ihm nach langer kinderloser Ehe geboren wird, so erziehen, daß ihm eine Bekanntschaft mit dem Christenthum unmöglich wird. Aber Josaphat ist zu demselben gleichsam prädestinirt und widersteht auch den sinnlichen Reizen, mit welchen der Vater ihn an ein weltliches Leben fesseln möchte. Ein heiliger Mann, Barlaam, weiß unter der Maske eines Juweliers sich Eingang in den Palast des Prinzen zu schaffen und ihn durch sinnreiche Räthsel, Apologe und Parabeln von der Wahrheit des Christenthums zu überzeugen. Der Prinz bekehrt nun erst die Räthe seines Vaters, dann diesen selbst, legt nach dem Tode desselben die Regierung nieder und lebt bis an seinen Tod ein einsames, beschauliches Leben. Die Geschichte Josaphats, die geschickt, aber einfach erzählt ist, macht im Grunde nur den Rahmen für die allegorischen Erzählungen aus, welche den Gedanken enthalten, daß das Leben nur eine Vorbereitung auf den Tod sein dürfe, der uns aus Allem als das unvermeidliche Ende entgegentrete. Diese Erzählungen sind vortrefflich vorgetragen, sind aber auch in ihrer Tendenz das Maximum der Resignation, zu welchem die christliche Askese gelangte, denn es ist der mönchisch Buddhistische Zug, den wir hier treffen, die absolute Entweltlichung durch eine contemplative, nur mit

dem Gedanken an die Vergänglichkeit alles Daseins, an die Verächtlichkeit alles Irdischen erfüllte eremitische Lebensart. So weit daher in der christlichen Welt das Mönchthum sich ausbreitete, wurde auch die Dichtung von Barlaam und Josaphat als die Apotheose desselben umgetragen und in alle Sprachen übersetzt. Zuletzt machte Lope de Vega noch ein Drama daraus. Einzelne der schönen Parabeln gingen aber auch in andere Dichtungen über oder wurden sogar isolirt, wie denn Joannes selber viele von ihnen durch Tradition überkommen und deshalb auf einen Aethiopischen Christen als Verfasser hingedeutet haben mag. (Das Griechische Original ist von Boissonade, Anekdota IV, 1—365 herausgegeben. Vier Parabeln aus Handschriften der Wiener Bibliothek mit Deutscher Uebersetzung in den Wiener Jahrbüchern der Literatur, 1824, XXVI, 30—44 von Val. Schmidt.) Joannes starb 790.

Theodosios, ein Diakonus zu Byzanz, dichtete in enkomiastischem Ton und in Trimetern eine Ἅλωσις τῆς Κρητας in fünf ἀκροασεις. Nikephoros Phokas, der später selber Kaiser wurde, eroberte Kreta von den Arabern zurück, die sich dort lange festgesetzt hatten.

## Der politische Vers.

Es muß auffallen, daß die Epiker ihre historischen Gedichte im jambischen Metrum darstellen und wir müssen darin ein Bedürfniß der Zeit annehmen. Aus einem solchen heraus bildete sich nun auch der politische Vers, der seinen Namen von πολις hat, mit welchem Namen man Byzanz schlechthin bezeichnete. Mit der Politik hat er nichts zu thun. Das Wichtigste bei ihm besteht darin, daß er das antike Gesetz der Quantität aufgibt, daß er die Prosodik vom Accent abhängig macht und nach der bloßen Zahl der Sylben mißt, eine offenbare Annäherung an die Eigenthümlichkeit der modernen Sprachen. Er besteht aus einem jambischen, katalektischen Tetrameter mit nothwendiger Cäsur nach der zweiten Dipodie, läßt keine andern Füße zu, als einen Choriamben in der ersten und dritten Dipodie und hat daher immer 15 Sylben, die aber keine Quantität ihrer

Vocale und Conſonanten beſitzen. Er iſt an 100 Variationen fähig. Als ſein eigentlicher Einführer gilt Michael Pſellos geb. 1020, geſt. nach 1105, der eine συναψις νομων, eine ἀναγωγη εἰς Tantalon und Jamben εἰς ἀρετας και κακιας ſchrieb.

Simeon Sethos am Ende des eilften Jahrh. wurde ſchon bei den Arabern als Ueberſetzer von Kalilah ve Dimnah erwähnt: τα κατα στρεφανιτην και ἰχνηλατην. Ebenfalls auf den Wunſch des Kaiſers überſetzte er eine Alexandreis aus dem Perſiſchen, vielleicht nach Niſami's Iskendernameh.

## Syntipas.

Hier muß auch noch einmal an jenen Cyklus von Erzählungen erinnert werden, die wir ſchon bei der Geſchichte von Tauſend und Einer Nacht als das Buch der Vezire trafen, welches erſt für ſich allein beſtand und jenem Mährchenpanorama erſt in ſpätern Handſchriften einverleibt ward. In das Griechiſche wurde es als eine διηγησις ἐμφιλοσοφος durch Michael Andreopulos in der Art übertragen, daß der König als der Perſerkönig Kyros, der treffliche Lehrer ſeines Sohnes Syntipas, der Perſiſche Autor ſelbſt Muſos genannt wurde. Die Hemmung der Hinrichtung ward durch die Erzählungen der ſieben Weiſen Griechenlands bewirkt. Die fingirte Stummheit des Sohnes iſt dieſelbe Liſt in der Griechiſchen und Perſiſch-Arabiſchen Redaction, aber die Griechiſche iſt einfacher und dem Perſiſchen Original, welches der Araber Meſſudi noch kannte, gewiß näher ſtehend. Der ſo viel beſprochene Name Syntipas iſt unſtreitig aus dem Indiſchen Sindbad oder Sendebar entſtanden. Ueber das Perſiſche Werk ſo wie über das Verhältniß deſſelben zu einem gleichen Indiſchen haben wir nur Vermuthungen. (Das Griechiſche Original iſt erſt 1828 zu Paris von Boiſſonade herausgegeben: De Syntipa et Cyri filio Andreopuli narratio, und damit unzweifelhaft dargethan, daß daſſelbe mit dem Lateiniſchen Werke des Mönchs Dam Jehan dem Inhalt nach übereinſtimmt. Der Rabbi Joel, der Kalilah ve Dimnah in's Hebräiſche überſetzte, hat auch den Syntipas in's Hebräiſche

übersetzt. Die Handschrift befindet sich im Britischen Museum. Wie sich der Griechische und Lateinische Bearbeiter zu ihr verhalten, ist noch unentschieden. Vergl. Struve: über die Romanen- und Novellen-Literatur der Mittelgriechen, in den Abhandlungen der Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, Königsberg 1834, III, 74—110.)

## Leben der Heiligen.

Aus der Geschichte der Kirche selber hatte sich allmälig eine eigenthümliche Epik erzeugt, als deren älteste Basis wir die kanonischen Evangelien, nächstdem die apokryphischen Evangelien und die Apostelgeschichte des Abdias ansehen können. (In's Deutsche übersetzt mit Einleitungen und Anmerkungen von K. F. Borberg, Stuttgart 1841.) Obwohl die Kirche dieselben nicht anerkannte, so hörten sie deshalb doch nicht auf, einen großen Einfluß zu üben, weil sie durch das viel stärkere Hervortreten des thaumatischen Elementes die Phantasie viel mehr beschäftigten, als dies durch die kanonischen Evangelien geschah. An diesen Kreis schlossen sich nach und nach die Lebensbeschreibungen der Märtyrer und Heiligen an, die, neben geschichtlicher Wahrheit, auch eine Menge von Wundersagen enthielten. Den Typus dieser legendarischen Epik erschuf ebenfalls die Griechische Kirche. Die erste umfassende Sammlung Griechischer Legenden (βιος των αγιων) legte Moschos an. Viele Biographien der Heiligen entstanden natürlich auch auf dem Boden der Lateinischen Kirche, wanderten nach Byzanz und kehrten oft merkwürdiger Weise durch Uebersetzungen aus dem Griechischen wieder nach dem Abendlande zurück. Der vornehmste Sammler und Verarbeiter solcher Biographien überhaupt war Simeon, mit dem Beinamen Metaphrastes, der 910 Geheimsecretair und Kanzler am Hof zu Konstantinopel war. Auf Befehl des Kaisers Konstantins Porphyrogeneta verfaßte er Lebensbeschreibungen der Heiligen, von denen 122 ächt sind, über 500 aber ihm untergeschoben wurden. Sie waren das Vorbild für die Legenda aurea des Genuesischen Dominicaners Jacobus de Voragine im dreizehnten Jahrh., welche wiederum die Grundlage so vieler

verſifizirter Heiligenlegenden in den Romaniſchen Sprachen und durch dieſe in der Deutſchen wurde. (Th. Gräſſe: J. a Voragine legenda aurea, vulgo historia lombardica dicta. Dresdae 1846.)

## Die poetiſche Geſchichtſchreibung und der Roman.

Barlaam und Joſaphat, Syntipas und die Legenden gehören zu den Producten, die wir ſpäter in allen Literaturen wiederfinden, die poetiſche Geſchichtſchreibung dagegen, die bei aller panegyriſchen Enkomiaſtik nicht ohne ein ſchönes patriotiſches Gefühl war, und der Roman, der ſeit dem zwölften Jahrh. wieder auftauchte, bleiben mit Ausnahme des Apollonius von Tyrus innerhalb der Grenzen der Byzantiniſchen Cultur. Konſtantin Manaſſes im zwölften Jahrh. ſchrieb einen Roman Aristandros und Kallithea und in 6679 politiſchen Verſen eine Weltchronik, die vom Anfang der Geſchichte bis auf Alexios Komnenos 1081 reicht. Sehr charakteriſtiſch iſt bei ihr, daß ſie die republicaniſche Periode der Griechiſchen und Römiſchen Geſchichte überſpringt. — Joannes Tzetzes verfaßte in der nämlichen Zeit ſeine bekannten hiſtoriſchen Chiliaden in 12759 politiſchen Verſen, ein muſiviſches Durcheinander von Mythen, von Naturgeſchichte und von Erzählungen der heiligen und profanen Geſchichte. — Kyros Theodoros Prodromos aus Konſtantinopel, der 1143 ſtarb, ſchrieb Jamben; eine Art Drama: die verbannte Freundſchaft; βιος, eine Allegorie; einen Roman in fünffüßigen Jamben: Rhodante und Doſikles in 9 Büchern, und eine Nachahmung der Batrachomyomachie, den Wiesel-mäuſekrieg: Galeomyomachie. Sein Roman iſt durchaus, wie auch die andern jetzt entſtehenden, Nachahmung des Heliodor und des Tatios. So auch Droſillos und Charikles in 9 Büchern von dem gleichzeitigen Niketas Eugenianos, ebenfalls in Jamben; oder von Euſthatios (Eumathios) im vierzehnten Jahrh. Ismenias und Ismene in 11 Büchern. Weichlichkeit, Wolluſt, Ziererei eines verfehlten Atticismus, charakteriſiren letztern als eine rechte Treibhauspflanze der künſtelnden Kunſtpoeſie. — Manuel Phile richtete an den Kaiſer Andronikos II. Paläologus (1282—1323) eine Chorographie und beſchrieb in 64 Ti-

unsern das gottergebene Leben und Sterben eines enthaltsamen Mönchs an der Quelle Pantgia zu Konstantinopel. — Das Byzantinische Kaiserthum gab einem anonymen Dichter Stoff zu einer künstlerisch zwar niedrigstehenden aber sehr merkwürdigen Chronik χρονικα τωμ ἐν Ρωμανια και μαλιστα των ἐν Μωρεα πολεμιων των φραγκων (Auszug bei Ellissen a. a. O. 252—89.) — Joannes Galenos, ὑπατος των φιλοσοφων, hinterließ eine Invective gegen die Weiber, und Plochiros Michael ein artiges Dramation von der Τυχη (ganz im Original und in Deutscher Uebersetzung bei Ellissen a. a. O. 290—97); beide um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. — Daß die Erzählung, die unter dem Namen Apollonius von Tyrus in alle Europäische Sprachen überging, schon im eilften Jahrh. in Griechischer Prosa existirt habe, hat weder nach dem Inhalt, noch nach dem Local und den Sitten etwas gegen sich. Shakespeare, der sie auch dramatisch behandelte, änderte den Namen Apollonius in Perikles um.

---

### b) Die Reproduction der Romanischen Romantik.

Zwischen der Auflösung des Byzantinischen Reichs und seinem endlichen Sturz durch die Osmanen fällt noch die Bekanntschaft der Griechen mit der Abendländischen Romantik, von welcher wir uns jedoch so gut wie gar kein näheres Bild machen können, da uns, außer Fragmenten, hier fast nur Namen gegeben sind, wie die Liebesgeschichte des Ritters Lybistros und der Armenischen Prinzessin Rhodamne; die Abenteuer des Rhomäos Belthandros und der schönen Chrysantza von Antiochien; die Geschichte von Flos und Blancflos; von Emperios und Margarone d. h. von Peter und der Magelone u. s. w. Von einer Nachbildung der Geschichte des Giron le courtois in politischen Versen hat Ellissen das Original mit Deutscher Uebersetzung herausgegeben: ὁ πρεσβυς ἱππογης, ein Griechisches Gedicht aus dem Sagenkreise der Tafelrunde. Leipzig 1846. — Die Verbindung Venedigs mit Kreta 1211 bis 1669

mochte viel dazu beitragen, Abendländiſche Stoffe und Formen auf dieſer Inſel geläufig zu machen und ihre Griechiſche Bearbeitung in Venedig zum Druck zu befördern. Die Griechen nahmen nun auch den Reim an. Das Reimen hieß ρημαριζειν, Reimgedichte hießen ρημαδα. Die oft als Volksbuch gedruckte Eſelbeichte, d. h. die Geſchichte vom Eſel, den der Fuchs und der Wolf, die ihre Sünden beichten und den Eſel, der ihnen ebenfalls beichtet, freſſen wollen, aber humoriſtiſcher Weiſe an ihm einen unerwarteten Widerſtand finden, iſt wohl das älteſte Denkmal des Reims in politiſchen Verſen. Von dem bekannten Lateiniſchen Asinarius weicht die Griechiſche Bearbeitung durch die Modification ab, daß der Eſel ketzeriſcher Weiſe ein Lattichblatt gefreſſen zu haben einſteht. Zur Strafe wird er dorten wirklich gefreſſen, während er im Griechiſchen den Wolf mit ſeinen Hufen vor den Kopf ſchlägt. — Ganz im Geſchmack der Franzöſiſch-Italieniſchen Rittergedichte iſt Rhotókritos von dem Kreter Vizenzos Kornaros zu Anfang des ſechszehnten Jahrh., worin die Liebe des edlen Athenienſiſchen Jünglings Rhotokritos zu Arethuſa, der ſchönen Tochter des Athenſiſchen Königs Iraklis, auf recht lebendige Weiſe erzählt wird. (Eine Epiſode daraus: Charidimos, im Original und in Deutſcher Ueberſetzung bei Elliſſen a. a. O. 282—91.)

---

## c) Die Neugriechiſche Poeſie.

Der Fall Konſtantinopels rief den Wehgeſang hervor, der Jahrhunderte hindurch als Volkslied geſungen wurde (im Original und Ueberſetzung in J. M. Firmenich Τραγουδια Ρωμαικα, Berlin 1840, 24.). — Ein anderer Threnos auf die ἁλωσις Konſtantinopels, ebenfalls in politiſchem, aber noch ungereimten Verſen, bei Elliſſen a. a. O. 262—67.

Seit dieſer Zeit begann ſich die Neugriechiſche Sprache und das Neugriechiſche Volkslied zu bilden. Die Sprache verlor den Dativ, nahm eine Menge Fremdwörter in ſich auf und machte in der Ausſprache den Itacismus zur herrſchenden Regel. Die

Poeſie wurde Volkslied, das von namenloſen Dichtern ausging, ſich aber oft Jahrhunderte lang erhielt und durch die ganze Nation verbreitete. War die Reſignation der Byzantiner eine theokratiſch-religiöſe geweſen, ſo wurde ſie nun zur religiös-politiſchen. Zur religiös-politiſchen, denn die Sehnſucht nach Unabhängigkeit von den Türken, die jetzt ihre ganze Seele durchdrang, war allerdings politiſch, aber zugleich war ſie weſentlich religiös, weil die Griechen in den Türken auch die Feinde ihres Glaubens erblickten. Folglich erhielt ſich der Charakter der Griechiſch-chriſtlichen Poeſie, den wir als ihren fundamentalen beſchrieben haben. Allerdings ahmten einzelne Dichter noch immer auch Abendländiſche Formen in ganz fictiven Compoſitionen nach, wie George Chortatzes zu Anfang des 17ten Jahrh. in ſeinem fünfactigen mit Chören ausgeſtatteten Trauerſpiel Erophile, oder der Kreter Nikolaus Drymitikos von Apokorona um 1620 in ſeinen Buskopulen, welche die Italieniſche Paſtorale nachbildeten. Allein die eigentliche Productivität fiel in den Volksgeſang. In den Gebirgen von Agrapha, in Theſſalien und Böotien, ſo wie in Maina und in Sſuli, hatten ſich viele Griechen unabhängig erhalten, die von ihrem Räuberleben den Namen Kleyhten, von ihrer perſönlichen Bravour den Namen Pallikaren erhielten. In ihnen glühete die Begeiſterung für Griechenlands Befreiung fort, wie ſie Leon Allatios 1638 in ſeinem Threnos: Hellas, den er an den Cardinal Richelieu richtete, zuerſt tief ergreifend ausſprach (bei Elliſſen a. a. O. 304—23). Der Name Hellas taucht hier zuerſt wieder auf, denn die Byzantiner hatten ſich Rhomäer genannt. Das Volkslied bekam merkwürdiger Weiſe den Namen Tragödie und ſchlug einen Ton an, der ſich trotz aller Barbarismen dem der antiken Griechiſchen Poeſie wieder näherte. Das Lied der Liebe: τραγουδι ἐρωτικον; das hiſtoriſche Lied: τραγουδι κλεφτον; das mythiſche, balladenartige Lied: τραγουδι πλαστον; das Kriegslied: ἀσμα πολεμιστηριον; die Schlachthymne: Θουριος, wurden von ächt poetiſchem Feuer durchflammt. Außerdem blühete das Volkslied in allen Vorkommniſſen des gewöhnlichen Lebens als Trinklied (τραγουδι βαχχικον), Matroſenlied, Schnitterlied, Wiegenlied, Hochzeitlied, Todtenklage u. ſ. w., wie wir es früher bei den alten Hellenen gefunden haben. (Fir-

menich a. a. O. hat eine Anzahl den Lieder mit Uebersetzung zusammengestellt und bei einigen die antiken Reste ähnlicher Lieder hinzugefügt, z. B. 64 bei einem Frühlingslied das alte Chelidonisma aus dem Athenäos, VIII, 15, 366.). Das Metrum dieser Lieder ist offenbar der funfzehnsylbige politische Vers oder der Anakreontische trochäische Tetrameter. Zuweilen treten auch freiere Rhythmen ein.

Die Hellenen wurden von den Russen, Briten und Franzosen in ihren Freiheitserwartungen oft bitter getäuscht, doch blieb ihr Vertrauen zu den letztern mit Recht größer. Konstantin Rhigas, 1753 in Thessalien geboren, dichtete nach der Französischen Marseillaise die Griechische: Δεῦτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων! Die Oestreicher verhafteten den flüchtigen Dichter zu Triest und lieferten ihn den Türken aus, die ihn 1798 zu Belgrad enthaupteten. Adamantios Korais, 1748—1833, dichtete den nicht weniger berühmten Gesang: Ὡς πότε, παλληκαρια! (bei Elliſſen 346—50.). 1821 brach endlich der große Griechische Freiheitskrieg aus, in welchem die bewundernswürdigsten Thaten des Heldenmuthes und der Vaterlandsliebe glänzen, die auch von der Dichtung verherrlicht wurden. Als Hellas aus ihm als constitutionelles Königreich hervorging, erhob sich die Poesie rasch zur gleichen Höhe mit der übrigen Europäischen Kunstpoesie. Der Gesang der Klephten verstummte allmälig. Statt seiner wilden, Rachegeschnaubenden Begeisterung erfreuete man sich an den Λογιοι, wie man die zierlich geselligen Dichtungen eines Christopulos nannte, dessen Erotika und Bakchika ihm den Namen eines Neugriechischen Anakreon mit Recht erworben haben. Das Drama wurde als Tragödie und als Komödie und der Roman als socialer mit außerordentlicher formaler Virtuosität angebauet. Trikupis, die Brüder Alexander und Panaigiotis Sutsos, Rhangavis und andere Dichter, die zum Theil in Paris und München gebildet waren, zeichneten sich darin aus. Doch sind die Tragödien, wie Timoleon von Sabelios, wie der Tod des Demosthenes von Pallolos, wie Aspasia und Polyxena von Nerulos, nicht so charakteristisch für die gegenwärtige Situation der Griechen, als der Roman, der uns in A. Sutsos Ἐξορίστος die Leiden des Exils, oder als die Komödie, die uns in Rhangavis' Hochzeit des Kutrulis (Deutsch von Sanders, 2. Aufl. Berl. 1851)

einen Schneider verführt, der sich zum Minister emporschwindelt. Rhifos Rhangavis hat auch die Geschichte des Mönchs Stephanus, der unter Katharina II. sich für ihren ermordeten Gemahl Peter III. ausgab, zum Gegenstand eines Epos: ὁ λαοπλανος gemacht, welches die verderblichen, volksbetrügenden Intriguen der damaligen Russischen Politik darlegt. Die Satire hat vorzüglich den Ton der Berangerschen Lyrik sich angeeignet. A. Sutsos sammelte seine gegen die Verwaltung Kapodistrias gerichteten Satiren 1838 unter dem Titel: Panorama von Hellas.

So sehr nun diese Kunstpoesie die allgemeine Bildsamkeit der Hellenen darthut, so bleibt doch der Kern der jetzigen Epoche noch immer das Volkslied. Wenn in der specifisch-Byzantinischen Periode die religiöse und politische Resignation in den Hymnen der Kirche und in den Panegyriken der höfischen Dichter sich aussprach; wenn in dem Verfall des Reichs der verkümmerte und verarmte Geist die phantastischen Abenteuer Fränkischen Ritterthums in künstlichen Reproductionen nachträumte, so kehrte der Hellenische Genius mit der Sehnsucht nach Freiheit wieder in sein eigenstes Wesen zurück. Seit dem Fall Konstantinopels hat ihn diese Sehnsucht veredelt. Die Griechischen Seeräuber in den Felsenbuchten ihres Inselmeers, die Sfukioten in ihren Felsenburgen, die Mainoten am schilfigen Ufer des Eurotas, die Epirotischen und Thessalischen Klephten in ihren Bergen, haben die Freiheit der Individualität, wenn auch zunächst in der rohen Form trotziger Unabhängigkeit, zu bewahren gewußt. Was sie alle vereint, ist der Glaube an Gott, an die Παναγια: die Allheilige, nämlich Mutter Gottes, und an das Vaterland. Die theokratische Kaiserherrschaft aber, deren despotische Härte sie inmitten allwärts drängender Feinde bis zum heldenmüthigen Untergang des letzten edlen Paläologen im Sturm der Türken auf Byzanz zusammenhielt, ist an den Autokraten des Russischen Volks übergegangen, das Glauben, Cultus und Cultur zuerst von den Byzantinern empfing.

## II.

# Das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit.

Wir haben das Ideal der Byzantiner das der Reſignation genannt, weil ſie die Freiheit erſt als Gehorſam gegen den Glauben und gegen den Kaiſer, den Regulator und Vertheidiger der orthodoxen Kirche, durchleben mußten. Das Ideal der Romanen haben wir das der Ritterlichkeit genannt, weil ſie die Freiheit als freien Kampf für den Glauben, für die Ehre und für die Liebe zum Inhalt ihrer Poeſie machten. Die Byzantiner kämpften auch und zwar bewundernswürdig gegen eine Welt von Feinden — aber nur aus Nothwehr, der Selbſterhaltung halber. Die Romanen hingegen kämpften, weil der Kampf als ſolcher ihnen Freude machte. Die freie Opferung des Lebens für einen idealen Zweck iſt die eigentliche Idee der Ritterlichkeit. Nun wäre es durchaus ungeſchichtlich, zu leugnen, daß ſchon in der ethniſchen und theiſtiſchen Welt ritterliche Geſinnungen, ritterliche Geſtalten vorkämen. Das Indiſche Epos in ſeinen Kſchattriyas, das Perſiſche in ſeinen Pehlwanen, das Arabiſche in ſeinen Wüſtenhelden, das Griechiſche in ſeinen Heroen, das Deutſche in ſeinen Recken, enthält unſtreitig ſchon vollkommen ritterliche Elemente, allein als ausſchließliches Princip eines ganzen großen Kreiſes dichteriſcher Production finden wir das Ritterthum erſt in dem katholiſchen Ideal der Römiſchen Kirche. Dieſe nahm die Reſultate der Byzantiniſchen Gnoſis in ſich auf, wandte ſich aber von dem theoretiſchen Proceß zum praktiſchen, von der Reſignation zum Angriff, von der Sehnſucht zum Gefühl des Triumphes und durchdrang die Nationen, welche ſie ſich

unterwarf, mit ihrem affirmativen Muthe. Der unendlichen Regſamkeit und Vielgeſtaltigkeit der Romaniſchen Völker gegenüber, die ſich aus einem Zuſtande der Halbbarbarei erſt gemach zu einem ideelleren Culturleben erhoben, erſcheint die Byzantiniſche Welt einem mit Selbſtbewußtſein ſterbenden und ſich einſargenden Menſchen ähnlich. In der Griechiſchen Kirche wurde der Uebergang gemacht vom Vater zum Sohn. Die den Sohn gebärende Mutter wurde deshalb für den Cultus wichtiger als der Sohn. Gott und die Panagia, alſo das göttliche Weſen in der übermenſchlichen Erhabenheit der Perſon des Herrn einerſeits und das menſchliche Weib als das Gefäß der Gnade, die Jungfrau als Θεοτοκος anderſeits, das waren die Pole der Anbetung. Der Sohn und der Geiſt fehlten nicht, waren aber nicht in das unmittelbare Leben ſo aufgenommen, wie die Abendländiſche Kirche ſich mit ihrer Vorſtellung durchdrang. Der Eine Gott — das war das Gefühl des Gehorſams gegen den Herrn, wie die Pſalmen es ausſprechen, — die menſchliche Mutter des Soter — das war das Gefühl der Gnade, des Erbarmens, der Liebe. Die Hyiotheſie incarnirte ſich noch nicht in den theokratiſch geſtimmten Seelen, die ſich ja aus dem Polytheismus und Pantheismus erſt herauszuarbeiten hatten. In der Römiſchen Kirche wurde der Uebergang gemacht zum Geiſt. Ueber das Dogma vom Ausgang des Geiſtes entzweieten ſich bekanntlich die Griechiſche und Römiſche Kirche und jene wurde ſeitdem ſtabil und unproductiv. Die Römiſche Kirche ſteht höher als die Griechiſche. Sie hat, wenn wir uns ſo ausdrücken dürfen, das abſolute Ritterthum der göttlichen Liebe, die zur Erlöſung der Welt freiwillig in den Tod geht, tief erkannt und innigſt empfunden. Ihr Mangel iſt, die Verſöhnung der Gemeinde im Geiſte und durch den in alle Wahrheit leitenden Geiſt noch nicht recht verſtanden zu haben, wovon die Folge eine Iſolirung des Sohnes werden mußte, an deſſen Stelle endlich ſogar der menſchliche Papſt als abſoluter Vertreter ſich eindrängte. Daher liegt in der Römiſchen Kirche eine unendliche Spannkraft, denn ſie hat eine dualiſtiſche Weltanſchauung, wie die alten Parſen. Dieſſeits und Jenſeits, Ketzer und Rechtgläubiger, Verworfener und Seliger, Sünde und Gnade, Strafe und Ablaß,

Weltliches und Kirchliches, Profanes und Heiliges, ſtehen ſich in ihr ſcharf entgegen und haben die Gemüther auf das Tiefſte bewegt. Zugleich liegt aber in der Schärfe des Gegenſatzes das Bedürfniß der Aufhebung deſſelben. Streng genommen, kann er nicht aufgehoben werden. Extra ecclesiam nulla salus, iſt die wahrhafte Conſequenz. Es bleibt nichts übrig, als aus dem Profanen in das Heilige, aus dem Weltlichen in das Kirchliche, aus der Sünde in die Gnade, aus der Qual der Verdammniß in die Seligkeit der Erlöſten, aus dem Dieſſeits in das Jenſeits überzutreten. Die Kirche, ihre Prieſter, ihre Sacramente, ihre mütterliche Belehrung, bewirken dies Wunder, denn ein Wunder iſt eine ſolche Verwandlung. Wer nun aber von der Kirche begnadet iſt, lebt in einer andern, in einer harmoniſchen Welt, und aus dem Gefühl derſelben entſteht nicht blos eine ethiſche, ſondern auch eine äſthetiſche Umbildung alles Daſeins. Die Kunſt erzeugt ſich aus der ſchmerzlichen Wonne, durch die Nacht des Opfertodes Chriſti hindurch zur Glorie des Lichts gedrungen zu ſein. Die Römiſche Kirche geſtaltete daher die Idee des Opfertodes zu einem magiſchen Cultus, den ſie zu einem liturgiſchen Drama ausarbeitete. Die Schönheit wurde ihr weſentlicher als die Wahrheit. Sie reproducirte das Indiſche und Griechiſche Moment der plaſtiſchen Veranſchaulichung des Göttlichen. Die Byzantiniſche Kirche hatte dieſen Proceß eingeleitet, ſich jedoch, eingedenk des Polytheismus, gegen ihn geſträubt und in der Malerei z. B. ihre ſtarren Typen den Italienern überliefert, um von den Malerſchulen derſelben, von Giotto, Orcagna, Cimabue u. ſ. w., zu individueller Lebendigkeit wiedergeboren zu werden. Die Byzantiniſche Kirche mußte, als die erſte, das monotheiſtiſche Moment der Trinität urgiren; die Römiſche ließ die Individualität innerhalb ihres allgemeinen Glaubens frei und erſt, als ſie eine neue Kirche aus ſich herausgeboren hatte, wurde ſie illiberal. Alle Entwicklungen in ihr, welche das aus ihr mit Nothwendigkeit ſich erzeugende Reſultat andeuteten, verfolgte ſie daher. Sie konnte die Individualität als kritiſche, als frei auch über den Inhalt des Glaubens urtheilende, nicht ertragen, aber als äſthetiſche, welche den Ideen des Glaubens ſinnfällige Anſchaulichkeit verlieh, war ſie ihr will-

kommen. Die Verirrung der Kirche nahm endlich die an sich nur symbolisch sein sollende sinnliche Vergegenständlichung des Göttlichen als die reale Gegenwart desselben und wurde damit abergläubisch und geistlos, was sie anfangs durchaus nicht war.

## Bildungsproceß des Romanischen Ideals.

Zu den Romanischen Völkern gehören die Italiener, die Spanier und die Franzosen. Die Italiener haben durch Gothen und Lombarden eine Germanische Beimischung empfangen, sind aber die unmittelbaren Träger des antiken Elementes. Die Spanier sind auch nicht ein urthümliches Volk, sondern eine Mischung der Westgothen mit Romanisirten Kelten, mit Römern und Arabern. Sie sind die unmittelbaren Träger des Orientalischen Elements. Die Franzosen sind eine Mischung der Franken und Burgunder mit Romanisirten Kelten und Normannen. Durch die Einwanderung Bretonischer Kelten in Armorica verstärkte sich bei ihnen das Keltische Element von Neuem und sie können als die unmittelbaren Träger desselben angesehen werden. In der chaotischen Völkermischung Englands siegte das Germanische Element. In Deutschland war eine solche Mischung verschiedener Stämme nicht vorhanden, obwohl seine Städte durch Römische Legionen begründet waren. Es nahm aber merkwürdiger Weise das Romanische Element mit solcher Selbstvergessenheit und Nichtachtung seiner volksthümlichen Kraft, Sitte und Ueberlieferung in sich auf, daß es endlich seine Sprache gefährdete und sein nationales Recht dem Römischen größtentheils opferte. Die Romanischen Völker im engern Sinn, die Italiener, Spanier und Franzosen, haben die Römische Sprache zu eigenthümlichen Idiomen umgebildet. Das Mittelglied zwischen dem Altrömischen und diesen individuellen Ausgestaltungen desselben war die lingua rustica, das Latein, wie die Bauern es sprachen. England ist entschieden germanisch geworden, indem es das Römische und Keltische Element überwunden hat. Deutschland hat nach langem Ringen sich auch wieder in sich zurückgenommen, aber es hat unaufhörlich den Hang zur Nachbildung des Romanischen Ideals, gegen dessen phantastischen Glanz es

ſeine eigene Sitte, Sprache und Kunſt ſtets herabzuſetzen geneigt iſt. Hierin liegt der Grund, weshalb wir es, obwohl es weder der Abſtammung noch der Sprache nach direct dem Romaniſchen Kreiſe zugehört, doch ſeiner Tendenz nach, demſelben bis dahin einreihen müſſen, wo es durch die Reformation ſich an das Selbſtbewußtſein ſeiner Eigenthümlichkeit wieder erinnert. Um ſeine Entfremdung an das Romaniſche erklärlicher zu finden, müſſen wir allerdings nicht überſehen, daß in dieſem durch die Gothen, Lombarden, Burgunder, Franken und Angeln überall auch ein Germaniſches Moment mitgeſetzt war.

Der Proceß, welchen das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit durchlief, iſt in ſeinem univerſellen Inhalt durch die Grundanſchauung der Römiſchen Kirche vom Opfertode Chriſti, in ſeiner Form durch die ſubjective Unendlichkeit bedingt, welche wir als das Weſen des Gemüthsideales der barbariſchen Uebergangsvölker der Kelten, Slaven und Germanen kennen gelernt haben. Durch dieſen Factor ging das Romaniſche ins Romantiſche über. Es unterſchied ſich:

1) die Poeſie der Römiſchen Kirche, die überall, wo ſie erobernd vordrang, die Lateiniſche Sprache zu ihrem Organ machte.

2) Die ritterliche Romantik der Franzöſiſchen Poeſie. Sie war eine ſehr conſequente Entwicklung, was ſich darin kund gibt, daß ſie die verſchiedenen Gattungen der Poeſie mit Klarheit und Vollſtändigkeit in einer Weiſe durchbildete, wie wir ſeit den Indern und Hellenen kein ähnliches Beiſpiel haben. Lyrik, Epik und Dramatik folgten ſich einander und mit der letztern centraliſirte ſich die Kunſtpoeſie in Paris, wie einſt die Helleniſche in Athen. Die Franzöſiſche Nation hat alle Stoffe, alle Richtungen, alle Formen, die wir chriſtlich-romantiſch nennen, zuerſt in einer modernen Sprache hervorgebracht und mit dieſer rieſenhaften Thätigkeit ſich jenen Primat erſchaffen, den ſie noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts in Anſpruch nehmen durfte.

Deutſchland hat mit Begierde alles Franzöſiſche in ſich aufgenommen. Ueberall ſtoßen wir in der Poeſie ſeines chriſtlichen Mittelalters auf Wälſche Quellen. Das Ueberſetzen Fran-

zösischer Vorbilder [illegible] auf Volksbücher, Hausbücher [illegible] der Tagesordnung. Zuweilen war die unmittelbare Quelle eine Niederländische, Flämische, aber dann hatte diese wieder das Welsche Original hinter sich. Deutschland entbehrte jedoch, obwohl [illegible] aber vielmehr weil es einen Kaiser hatte, der Centralisirung und so konnte sich doch neben der aristokratischen Veranländerung ein ächt Deutscher Kern mit der Fähigkeit der Reaction erhalten.

Spanien hingegen begründete seine Romantik in ganz eigenthümlicher Energie, weil es den Kampf mit den Sarazenen und alle Wunder des Morgenlandes nicht erst in weiter Ferne zu suchen hatte, vielmehr die Reinheit des christlichen Glaubens und des Germanischen Blutes gegen die unmittelbare Gegenwart der Araber schützen mußte. Es hat daher von der Französischen Epik gar nichts in sich aufgenommen, von der Provençalischen Lyrik aber nur die höfische Feinheit als Vorschule zur Aneignung der Italienischen Kunstpoesie. Auch sein Drama hat es selbstständig erzeugt. Die Ritterlichkeit, die bei ihm unaufhörlich neelle Opfer heischte, konnte sich nicht in einen solchen Luxus rein phantastischer Empfindungen und Vorstellungen verlieren, als die Träumerei Französischer und Deutscher Dichter. Der Campeador Cid ist eine markige Heldengestalt, die im Strahl der geschichtlichen Sonne nicht, wie die Ritter der Tafelrunde und des Grals, sich in Nebel auflöst. Von Artus wissen die Spanischen Romanzen so wenig, als vom Gral, obwohl die Burg des letztern, Montsalvatsch, von der Sage sogar nach Spanien verlegt wird.

3) Die nationale Individualisirung der ritterlichen Romantik bei den Italienern im Ideal der Liebe, bei den Spaniern im Ideal des Glaubens, bei den Franzosen im Ideal der Ehre, das sich aber ganz nach Außen wendet und die Form der novantiken Schönheit annimmt. Ehre erkannte auch das Italienische und Spanische Ritterideal als oberste formale Regel an, bei dem Französischen verschmolz sie aber ganz mit dem guten Ton, mit dem weltmännischen Anstand, mit den adligen Manieren, die jedoch merkwürdig genug jetzt die Helden der Griechen und Römer zu ihren Musterbildern machten. Diese Individualisirung unterscheidet sich von dem allgemeinen Gährungsproceß der ritterlichen Romantik, an welchem die Ita-

liener ſich wenig betheiligt hatten. Sie waren damals weſentlich Republicaner. Erſt als die Republiken zu Grunde gingen, als ſich kleine Höfe bildeten, nahmen die Italiener auch das Ritterthum als eine ſociale Form in ſich auf. Der Schwerpunct der Ritterlichkeit hatte bei Italien theils im Papſtthum gelegen, theils in der antik gedachten Aufopferung für das ſtädtiſche Gemeinweſen. Es erhob durch ſeine antike Bildung das romantiſche Ideal zur Vollendung der Formſchönheit. Die Folge hievon war, daß ſowohl die Spanier als die Franzoſen die Formen der Italieniſchen Kunſtpoeſie nachahmten und daß dieſe Nachahmung bei den Franzoſen die Nachahmung der antiken Poeſie ſelber vermittelte. Aus derſelben ging dann jene Theorie der claſſiſchen Dichtung hervor, welche nicht nur die Franzöſiſche Kunſt, ſondern durch dieſe wiederum die ganze Europäiſche faſt anderthalb Jahrhunderte beherrſchte.

---

## A.

## Die kirchliche Hymnik, Epik und Satire.

Die Römiſche Kirche arbeitete ſich unter den politiſch-verworrenen Verhältniſſen des Abendlandes mit heroiſchem Muth, mit kluger Umſicht und ſiegreicher Beharrlichkeit empor, zu einer noch umfaſſendern und intenſivern Weltherrſchaft aufſtrebend, als das alte Rom. Anfänglich war ſie in geiſtiger Bildung von der Byzantiniſchen Kirche abhängig, aber ein Arnobius, Lactantius, Tertullianus, Auguſtinus, Hieronymus machten ſie auch in dieſer Beziehung ſelbſtſtändig. Der Gang ihrer Entwicklung ſpiegelte ſich in der Lateiniſchen Poeſie, in deren Verſen ſie ihre Bangen im Kampf und den Triumph ihres Sieges ausdrückte.

Hilarius, um 350 Biſchof von Poitiers, hatte als Verbannter durch ſeinen Aufenthalt im Orient die dortige Hymnik kennen gelernt, führte von dort zuerſt die große Doxologie ein und dichtete Hymnen in vierzeiligen und achtſylbigen Verſen, welche die Grundlage der Römiſchen Hymnik wurden. Ambroſius, Biſchof von Mailand, ſchloß ſich ihm an. Er war 340

geboren; Sohn eines Römischen Statthalters in Trier, und verwaltete vor seinem Bisthum die Provinz Ligurien. In der großen Bedrängniß, worin er mit seiner Gemeinde gerieth; führte er den Gemeindegesang ein, verwendete dazu Psalmen, Nachbildungen Byzantinischer Hymnen und eigene Gedichte, wie das: Te Deum laudamus und das: Veni redemtor gentium. Er starb 397. Daß die Lateinische Hymnik von der Griechischen zunächst Vieles aufnahm, ist durch die Nachweisungen zweifellos, welche Mone zu seinen: Lateinischen Hymnen des Mittelalters gegeben hat, deren erster Band, Stuttgart 1853, Hymnen an Gott und die Engel enthält. — Aurelius Prudentius Clemens aus Spanien, früher Advocat und Staatsmann, gest. 405, dichtete Hymnen, die sich vorzüglich durch Innigkeit auszeichnen, wie das schöne Lied: Jam moesta quiesce querela. — Paulinus von Perigueux beschrieb in Hexametern in 6 Büchern das Leben des heiligen Martinus. — Pontius Meropius Paulinus, Bischof von Nola, gest. 431, hinterließ 34 Gedichte in der Manier des Ausonius, dessen Schüler er war. — Claudius Mamertus in Vienna um 443 verfaßte einen Hymnus vom Leiden Christi und ein Gedicht: contra varios errores. — Cölius Sedulius, vielleicht ein Irländer, im fünften Jahrh. stellte sich in seinen Hymnen, in seinem Exhortatorium und in seinem Carmen paschale, durch Innigkeit der Empfindung und Schönheit der Diction dem Prudentius an die Seite. — Prosper von Aquitanien, gest. 455, hinterließ ein dogmatisches Gedicht von der Gnade. — Ob von dem geistreichen, elegischen Commonitorium ad paganos in zwei Büchern, das der Sprache und dem Gedankenkreise nach in diese Zeit fällt, Orientius, Bischof von Ausch, der Verfasser sei, ist zweifelhaft. — Ganz vortrefflich sind 24 Gedichte des Galliers C. Sollius Sidonius Apollinaris geb. 428, gest. 488.

Eine eigenthümliche Erscheinung sind die fünf Bücher:

**De consolatione philosophiae**

von A. M. Torquatus Severinus Boethius. Er war eine Zeit hindurch Minister Theodorichs des Großen und einer

der trefflichſten, rechtſchaffenſten Männer. Theodorich wurde gegen ihn im Alter mißtrauiſch und ließ ihn nach langer Gefangenſchaft 524 oder 526 hinrichten. Boethius hatte in Athen unter Proklos Philoſophie ſtudirt. Im Kerker ſchrieb er jene 5 Bücher vom philoſophiſchen Troſt. Verſe in allen möglichen Metren und Proſa wechſeln darin mit einander ab. Die Verſa athmen den Geiſt Horaziſcher Humanität; die Proſa erinnert im Inhalt an das Encheiridion des Stoikers Epiktetos. Die darin niedergelegten Betrachtungen über das menſchliche Leben, die mit der Schwermuth kämpfende, zur Hoffnung ſich aufringende Geſinnung, die Popularität der Phantaſie und die Wärme des Colorits haben in Vereinigung mit einem correcten Ausdruck dieſe philoſophiſchen Troſtgründe zu einer Brücke von der abwelkenden antiken Welt zur aufblühenden chriſtlichen gemacht. Sie wurden in alle Europäiſchen Sprachen überſetzt, in's Angelſächſiſche von König Aelfred, in's Engliſche von Chaucer und ſpäter von Ridpath, in's Althochdeutſche zu Anfang des eilften Jahrh. nebſt einer Erläuterung (herausgeg. von Graff, Berlin 1837), in's Franzöſiſche von Jean de Meun, in's Italieniſche von B. Varchi, in's Spaniſche von Ant. de Ginebreda, in's Holländiſche von einem Ungenannten, in's Deutſche von Freytag (Riga 1794) und von Roſenroth. Thomas von Aquino ſchrieb einen eigenen Commentar darüber. Genug, ſie ſind auch eines jener Weltbücher, die eine beſtimmte Situation des Gemüthes für immer ausgedrückt haben und deshalb von den ſpätern Geſchlechtern immer von Neuem geleſen werden. Die dialogiſche Form — Boethius unterhält ſich in den Proſaabſchnitten mit der Philoſophie — ſagte dem Mittelalter beſonders zu.

M. Felix Ennodius aus Arles, geb. 473, geſt. 521, war in ſeinen Hymnen und Epigrammen dunkel und übertrieben, A. E. Avitus, als Biſchof von Vienna 525 geſt. ſchwülſtig in ſeinen didaktiſchen Gedichten; Dracontius von Toledo im ſechsten Jahrh. in ſeinem Hexaëmeron trübe, das daher von Eugenius, Biſchof von Toledo, geſt. 657, umgearbeitet wurde. Glücklicher war der Mailänder Arator, geſt. 556, mit ſeiner hexametriſchen Umſchreibung der Geſchichte und der Briefe der Apoſtel. — Der Afrikaner Fl. Cresconius Corippus um 570

ſchrieb einen Panegyrikus auf den Kaiſer Juſtin II. und ein hiſtoriſches Epos vom Kriege, den 550 Patricius gegen die Mauren in Africa führte: Johannidos seu de bellis Lybicis Libb. VII. — Die Hymnen, Elegien und Gelegenheitsgedichte des fruchtbaren Italieners Venantius Fortunatus, der um 600 ſtarb, verſtoßen oft nicht nur gegen den guten Geſchmack, ſondern auch gegen Grammatik und Proſodie.

Da die Hymnik mit dem Kirchenjahr und den Tagzeiten, mit dem Cultus und der kirchlichen Muſik eng verbunden war, ſo machten die Reformen, denen der Papſt Gregor I. oder der Große, geb. 540, geſt. 604, den kirchlichen Chorgeſang, die Lateiniſche Sprache als officielles Organ des Cultus und die Abendmahlsliturgie durch ſeinen Meßkanon unterwarf, auch für die Hymnenpoeſie Epoche. Gregor hatte den Griechiſchen Kirchengeſang genauer kennen gelernt, als der Papſt Pelagius ihn 579 nach Konſtantinopel ſandte, vom Kaiſer Beiſtand gegen die Longobarden zu erbitten. Einige Hymnen verbreiteten ſich nicht nur durch die ganze Lateiniſche Kirche, ſondern gingen auch ſpäter mittelſt Ueberſetzung in die Deutſche Kirche über; nach einem Griechiſchen Abendhymnus von einem Ungenannten im achten Jahrh. das Lied: o lux beata trinitas; aus derſelben Zeit von einem Ungenannten der Oſterhymnus: Vita sanctorum; aus derſelben Zeit von einem Ungenannten das berühmte Abendlied: Christe, qui lux es et dies; ebenſo das: Veni creator spiritus; von Robert, dem Könige von Frankreich, um 1000 der beliebte Pfingſtgeſang: Veni sancte spiritus Et emitte caelitus; von einem Ungenannten aus dem eilften Jahrh. die Pfingſtantiphonie: Veni sancte spiritus, Reple etc.; von Bernhard von Clairvaux ſt. 1153, das: Jesu dulcis memoria; von dem Italieniſchen Minoritenmönch Thomas von Celano um 1250 das ſchauerliche: Dies irae, dies illa; von einem Ungenannten aus dem vierzehnten Jahrh. das Himmelfahrtslied: coelos ascendit hodie, und ebenſo: Spiritus sancti gratia. (Bunſen, Verſuch eines allgemeinen evangeliſchen Geſangbuchs, Hamburg 1833, 848). Andere vortreffliche Hymnen, wie die des Thomas von Aquino auf das Myſterium des Frohnleichnamfeſtes, wie das Stabat mater des Mönchs Jacoponus,

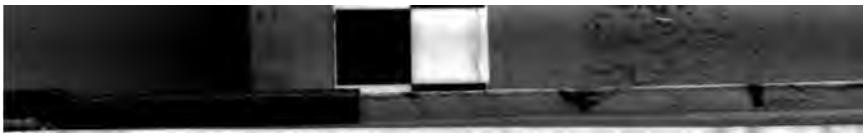
wie das des Cardinals P. Damiani (geſt. 1072) nach dem Vorbild der Johanneiſchen Apokalypſe über die Freuden des Paradieſes u. a. blieben ihrer Natur nach innerhalb der Lateiniſchen Kirche. — Deutſche Ueberſetzungen der ſchönſten Hymnen haben Silbert in ſeinem: Dom heiliger Sänger, und Fortlage in einer Auswahl der vorzüglichſten Hymnen gegeben. Der letztere hat auch in ſeinen Vorleſungen über die Geſchichte der Poeſie, 1839, 151—161 eine unübertreffliche Charakteriſtik der chriſtlichen Lyrik gegeben und dabei bemerklich gemacht, wie die nachdenkliche Sinnigkeit des Platonismus, der heftige Affect der Pſalmen und die Transcendenz der Apokalyptiſchen Viſionen mit ihren überirdiſchen Schrecken und Entzückungen ſich darin vereinen. Fortlage erkennt aber an, daß die Hymnik der Griechiſchen Kirche zuerſt Platoniſche Ekſtaſe, Pindariſchen Schwung, Hebräiſchen Klag- und Jubelton, Chriſtliche Apokalypſe eigenthümlich gemiſcht habe. Den Charakter der entzückten Freude über die Verſöhnung der Welt findet er am reinſten in dem Hymnus ausgedrückt, mit welchem Methodius, Biſchof von Patara, ſein: Gaſtmahl der zehn Jungfrauen beſchließt. Damiani's Hymne auf die Freuden des Paradieſes führt uns in das neue Jeruſalem als eine Stadt aus Edelſteinen, deren Straßen mit reinem Golde belegt ſind. Umher grünen die Wieſen und Bäche Honigs fließen dahin. Ein purpurner Roſenflor erzeugt ewigen Frühling, Lilien ſchimmern, es glüht der Safran, es ſchwitzt die Balſamſtaude, der Liquor der Arome duftet und in grünen Wäldern hängen nie welkende Früchte. Es iſt dabei ein heiter Tag, denn das Lamm iſt dieſer Stadt nie untergehendes Licht. Auch die Heiligen ſtrahlen ſelbſt jeder gleich der Sonne, ſie ſchauen die gegenwärtige Wahrheit und erfreuen ſich ihrer Willensreinheit, denn der Untergang iſt untergegangen und die Verderbniß iſt verdorben; der Unſterblichkeit Jugendſtärke hat des Todes Recht verſchlungen. Sie ſehen tief unter ihren Füßen die Maſchine des Weltalls ſich bewegen, die Sonne, den Mond und die kugelförmigen Planeten.

Die Alliteration und der Reim der Volksdichtung konnte nicht umhin, die Lateiniſche Poeſie der Kirche zu affiziren. Es entſtand hieraus insbeſondere der Leoniniſche Vers, zuerſt ver-

einzelt im 9. Jahrh., sehr häufig seit dem zwölften Jahrh. Er bestand in Hexametern und Pentametern, die in der Mitte und am Ende gereimt waren, wodurch das elegische Distichon also in vier Abschnitte zerlegt wurde. Der Name soll nach Einigen von Papst Leo IV., richtiger aber wohl von dem Pariser Canonicus Leonius, der 1187 st., abgeleitet werden, sofern dieser ihm die Vollendung gab. Die Dichter, die wir zunächst zu nennen haben, sind keine besondern Künstler gewesen, allein sie sind doch für ihre Zeit nicht unwichtig, theils wegen der Gegenstände, welche sie darstellten, theils wegen der Form, die sie durch Erneuung wenigstens erhielten. Karl der Große zog den Theodulphus aus Italien an den Fränkischen Hof und machte ihn zum Bischof von Orleans, wo er 821 st. Er hinterließ 6 Bücher Hymnen und Epigramme. — Ermoldus Nigellus, Abt zu Aniane, beschrieb in trockenen Distichen um 834 das Leben Ludwigs des Frommen in 4 Büchern. — Der nicht weiter bekannte Paderborner Mönch Poeta Saxo schrieb gegen Ende des neunten Jahrh. 5 Bücher Annalen von den Thaten Karls des Großen, Excerpte aus den Annalen und der Biographie Eginhards, Buch 1—4 im heroischen, Buch 5 im lezischen Metrum.

## Hroswitha.

Als eine in dieser Zeit ganz isolirt dastehende Erscheinung muß Hroswitha, d. h. auf plattdeutsch: Weißrose, genannt werden. Sie hieß eigentlich Helene von Rossow, stammte aus einer vornehmen Sächsischen Familie und war unter einer Aebtissin gleiches Namens Nonne im Braunschweigischen Kloster Gandersheim um 984, eine Schülerin der Richardis und Gerberga daselbst, Enkelinnen des Kaisers Otto I. An die Gerberga richtete sie einen Panegyrikus von den Thaten Otto's I. und beschrieb auch die Stiftungsgeschichte ihres Klosters. Aber ihren litterarischen Ruf verdankte sie dem Gedanken, zur Erbauung der Nonnen Dramen in der Manier des Terenz zu schreiben, um ihnen die Lectüre des wirklichen Terenz, den man der Anmuth der Rede halber nur zu häufig lese, überflüssig zu machen. In





dieſer Erklärung liegt wohl ſchon, daß ihre Dramen nur Leſedramen ſein ſollten, denn wenn auch am Hof des Frankenkönigs Chilperich die Facteurs oder Fatiſten Gedichte, die ſie Faits nannten, mit Pantomimen und Chorgeſängen vortrugen; wenn auch Karl der Große in ſeinen Capitularien V, c. 388 bei Prügelſtrafe oder Verbannung verbot, daß Schauſpieler in prieſterlichen oder klöſterlichen Gewändern erſchienen (Gräſſe, Mittelalter I, 1, 370); ſo war doch an eine eigentlich theatraliſche Aufführung noch nicht zu denken. Aber der Verſuch Hroswithas iſt ſchon deshalb ſo wichtig, weil er ſo lange der einzige blieb und weil er den Spätern den Terenz vor dem Plautus empfahl. Aus dieſem Grunde mag es erlaubt ſein, zur nähern Charakteriſtik ihres Verfahrens den Inhalt ihrer ſechs Komödien anzugeben. 1) Gallicanus in 2 Acten enthält die Bekehrung des Feldherrn Gallicanus und ſeinen Märtyrertod unter Julianus Apoſtata. 2) Dulcitius in 1 Act enthält das Märtyrerthum der heiligen Agape, Chionia und Irene. Der Statthalter Dulcitius kommt, von Liebe entflammt, Nachts zu ihnen. Allein ſowie er eintritt, verliert er den Verſtand und umarmt und küßt ſtatt der Jungfrauen Töpfe und Pfannen, ſo daß er im Geſicht ganz ſchwarz wird. Ergrimmt darüber gibt er ſeinem Unterbefehlshaber Siſinnius Vollmacht, die Jungfrauen zu entehren und zu beſtrafen. Aber auch dieſer ſieht ſich vielfach getäuſcht und gebietet endlich, die erſten beiden zu verbrennen und die letzte zu erſtechen. 3) Callimachus in 1 Act. Callimachus liebt die Druſiana. Aus Gram und Abſcheu vor einer unzüchtigen Liebe ſtirbt ſie, aber ſelbſt nach ihrem Tode verehrt er ſie mehr als billig. Zur Strafe dafür tödtet ihn der Biß einer giftigen Schlange. Allein auf das Gebet des Apoſtels Johannes wird er ſowohl als die Druſiana vom Tode wiedererweckt, worauf beide bekehrt fortan ein heiliges Leben führen. 4) Abraham, in 1 Act, ſtellt die Bekehrung der Nichte des Einſiedlers Abraham von Chidane dar. Dieſe Maria hatte ſchon zwanzig Jahr als fromme Einſiedlerin gelebt, ward dann von einem verkleideten Mönch verführt, kehrte in die Welt zurück und führte mit andern Buhldirnen ein laſterhaftes Leben, bis Abraham in Geſtalt eines Wollüſtlings ſie beſucht und wieder bekehrt. 5) Paph-

[redacted] läßt den Einsiedler Paphnutius unter der Maske eines Liebhabers die Buhldirne Thais aufsuchen und bringt es bald dahin, daß sie sich fünf Jahr lang in eine Zelle einschließt, ihre Sünden durch Fasten und Beten zu büßen. Am funfzehnten Tag nach ihrer völligen Versöhnung mit Gott entschläft sie selig in Christo. 6) Fides, Spes und Charitas in Acht. Diese Jungfrauen werden von ihrer Mutter Sapientia erzogen, in der Christenverfolgung unter Hadrian lieber Alles, selbst den Tod, zu dulden, als Christo untreu zu werden. Sie thun dies auch. Ihre Mutter sammelt ihre Gebeine, bestattet sie zur Erde und stiftet auf dem Grabe der frommen Töchter. — Diese Dramen, die zwar Komödien betitelt sind, aber nichts weniger als Lustspiele enthalten, sind in Prosa verfaßt. Ob die Verführungs- und Verführungsscenen in denselben nicht gefährlicher für die Phantasie der Klosterschwestern waren, als die Dramen des Terenz, ist sehr die Frage, zumal die Bösewichter gerade mit kräftiger Farbe gemalt sind. Immerhin setzt es eine hohe Bildung der Nonnen voraus, daß man für nöthig fand, ihnen einen christlichen Terenz zu geben und daß Gerberga und der Kaiser Otto II. die Hroswitha selber zu ihren Compositionen aufforderten. Uebrigens wurde die Andria des Terenz im eilften Jahrh. von Notker übersetzt, hat sich aber nicht erhalten. (Die Werke der Hroswitha wurden von Celtes 1501, von Schurzfleisch 1707 herausgegeben. Merkwürdig kann für uns Deutsche die Begeisterung sein, mit welcher ein Franzose sie neuerdings edirt und übersetzt hat: Charles Magnin, Théâtre de Hroswitha, religieuse Allemande du X siècle, traduit en français avec le texte revu sur le manuscrit de Munich. Paris 1845. Hierauf folgte eine Deutsche Uebersetzung von Bendixen, Altona 1850—53.)

Walafried Strabus oder Strabo aus Schwaben, geb. 807, gest. 849, der zu Fulda, St. Gallen und zuletzt als Abt in Reichenau lebte, dichtete Hymnen und eine artige Beschreibung seines Gartens, der darin von ihm gepflanzten Kräuter und ihrer Anwendung in Krankheiten; hortulus. Wandelbart, ein Mönch zu Prüm um 850, Rhabanus Maurus, geb. 776, gest. 856, Erzbischof zu Mainz, Florus aus Lyon, gest. 860, Milo,

ein Benedictiner zu St. Amand, geſt. 872, Waldramm, Biſchof von Straßburg, geſt. 906, Radbod, Biſchof von Utrecht, geſt. 917, Gerbert aus der Auvergne, als Papſt Sylveſter II, geſt. 1003, Abbo von Fleury, ein Benedictiner, Ascelinus Adalbero, 1030 als Biſchof von Laon geſt. und A. dichteten Hymnen, Elegien, Legenden, Gelegenheitsverſe, oft in's Spielriſche verfallend, wie Hucbaldus, ein 932 zu St. Amand geſt. Benedictiner, der eine Ecloga in laudem calvorum ſchrieb, worin jedes Wort mit einem C. anfing. Von den urſprünglichen 300 Verſen ſind jedoch nur noch 151 übrig. Etwas tändelnd, aber im Allgemeinen zart und anmuthig ſind die Hymnen der Aebtiſſin Herrad von Landsperg zu St. Odilien im Elſaß aus dem zwölften Jahrh., einer höchſt gebildeten Dame, die für ihre Nonnen eine Art Encyklopädie: Hortulus deliciarum verfaßte. (Herausgeg. von C. M. Engelhardt, Stuttgart 1818; vorzüglich intereſſant durch die mitgegebenen Zeichnungen.) — Guilelmus Apulus ſchrieb in Hexametern 5 Bücher de rebus gestis Normannorum in Sicilia, Apulia et Calabria, die bis zum Tod Roberts Guiscard 1085 reichen; der Biſchof Rupert von Bamberg ein Gedicht de bello ab Henrico IV imperatore contra Saxones suscepto. — Marbodus, geb. 1055, als Biſchof von Rennes 1123 geſt. verfaßte ein Lehrgedicht über die Edelſteine und deren geheime Kräfte: liber de gemmis (de lapidibus pretiosis.), das ſchon durch ſeinen für das Mittelalter ſo intereſſanten Stoff, außerdem aber durch Sachkenntniß und gute Darſtellung ſich empfahl. — Laurentius von Verona um 1115 ſchrieb im heroiſchen Metrum ein hiſtoriſches Gedicht: rerum in Majorica Pisanorum Libb. VIII. — Die Richtung, welche Priscianus ſchon im ſechsten Jahrh. als Grammatiker dem Lehrgedicht gegeben hatte, dauerte in Verſen über die Orthographie und dergl. noch immer fort; als Schulbücher wurden aber beſonders die Gedichte des ausgezeichneten Biſchofs von Tours, Hildebert, der 1132—36 ſt., gebraucht: de urbis Romae ruina, mathematicus, physiologus (von der Natur und dem Charakter der merkwürdigſten Thiere), de suo exilio, de excidio Trojae, de creatione mundi, am meiſten aber ſeine Fabeln. Die Fabeln des Phädrus waren von einem nicht weiter

bekannten Romulus in Prosa, 80 an der Zahl, nacherzählt und in dieser Gestalt hauptsächlich benutzt. Wie sich die Rhythmi fabularum des St. Gallen. Abtes Baldo aus dem achten Jahrh. und 95 Fabeln eines Cyrillus, den die Slavischen Literatoren als den bekannten Begründer des Christenthums bei den Slaven in Anspruch nehmen, dazu verhalten, bedarf noch näherer Untersuchung. Die erstern sind ungedruckt, die zweiten gedruckt (Cyrilli apolog. moral. ed per B. Corderium, Viennae, 1630.) Hildebert brachte 60 Fabeln des Romulus in Distichen. Er ist der sogenannte Anonymus Neveleti, der zuerst 1610 gedruckt ward.

## Abeillard, der romantische Scholastiker.

Abälard, eigentlich Abeillard, geb. 1079, gest. 1142, ist eben so bekannt, als seine schöne und geistreiche, gelehrte und edle Geliebte, Heloise, da sich uns noch die Briefe der Liebenden erhalten haben. Ebenso bekannt ist das Unglück des Philosophen, daß der Canonicus Fulbert, der Oheim Heloisens, ihn wegen seines Umgangs mit seiner Nichte meuchlerisch überfallen und castriren ließ. Die Würdigung der philosophischen Größe Abälards gehört nicht hieher, wohl aber die Erinnerung daran, daß er, ein Nordfranzose, Liebeslieder dichtete und in Musik setzte, die zu den schönsten ihrer Zeit gerechnet und als Volkslieder gesungen wurden, weshalb man annehmen muß, daß sie in Romanischer Sprache verfaßt waren. Leider hat sich von ihnen nichts erhalten. Lateinische Klagelieder, die unter den symbolischen Personen Abrahams und Hagars, Jakobs und seiner Söhne, der Jungfrauen Israels über die Tochter Jephta's (Heloisen's), Israels über Simson, Davids über Abner und über Saul und Jonathan, Abälards unglückliche Liebe in trochäischen Tetrametern feiern, haben sich im Vatican gefunden (C. Greith: Spicilegium Vaticanum, Frauenfeld 1838, wo 123—131 diese 6 Planctus abgedruckt sind, anfangend mit der Klage der Tochter Jakobs, Dinah.). Der schöne Wechselgesang Heloisens und ihrer Klosterschwestern am Grabe Abälards zu Paraklet: Requiescat a labore Doloroso et amore etc. hat sich auch erhalten. (Im Original und in Deutscher Uebersetzung in M. Carriere Abälard und Heloise.

Ihre Briefe und Leidensgeſchichte, überſetzt und eingeleitet. Gießen 1844, XCVI, sqq.)

Wir ſind immer der annaliſtiſchen Chronologie gefolgt, ohne auf den Unterſchied der Nationen zu achten, da die Kirche über ſie alle hingriff und ihre Sprache, die Lateiniſche, eine ideell in ſich abgeſchloſſene Welt möglich machte. Die Geiſtlichen bewegten ſich daher auch in ihrem Leben durch alle Nationen. Wenn wir aber bisher Hymnen, Legenden, Bibelparaphraſen, Lehrgedichte und hiſtoriſche Gedichte als die vorzüglich behandelten Gattungen trafen, ſo ſehen wir vom zwölften Jahrh. an auch die Satire häufig auftreten. Bernhard aus Morlas, ein Benedictiner, zu Cluny, ſchrieb eine geiſtreiche Satire: de contemtu mundi. Nigellus Wireker, ein Mönch zu Canterbury, der nach 1200 ſt., dichtete die treffliche Satire: Brunellus seu Speculum stultorum (Narrenſpiegel). Brunellus iſt der Name, den er dem Eſel gibt. Henricus aus Settinello um 1192 verfaßte ein ausgezeichnetes elegiſches Gedicht: de diversitate fortunae et philosophiae consolatione, eine würdige Fortſetzung der Richtung des Boëthius. Die heitern Lieder des Oxforder Archidiakonus Gualterus Mapes ſpotteten derb und geiſtvoll über die Verderbtheit des Klerus. Den Balladenton traf er ſehr glücklich und ſein launiges Trinklied: Mihi est propositum, in taberna mori, hat ſich bis heute lebendig erhalten. Bernhardus Geyſtenſis ſchilderte in einem metriſchen Dialog: Palponiſta, die Verderbtheit des Hoflebens, das Unglück der Fürſten und der Hofleute. Der als Philoſoph vornämlich berühmte Alanus ab Inſulis (Ryſſel), geb. 1114, geſt. 1203, entwarf in ſeinem: Anticlaudianus in 9 Büchern, das Bild eines vollkommenen Mannes nicht ohne Glück. In ſeinem aus Vers und Proſa gemiſchten Werk: Planctus naturae, eiferte er nachdrücklich gegen die Verderbtheit der Menſchen, namentlich gegen die Sodomiterei. Balthaſar Coſta, als Pabſt Johann XXII. (1316—34), verfaßte ein ſchönes Gedicht: de varietate fortunae.

Die hiſtoriſche Epik hatte allerdings keinen ſonderlichen Kunſtwerth, ſondern mehr eine nur materielle Bedeutung, war aber der wunderſüchtigen Legende gegenüber ſehr wichtig. Zu den Arbeiten des Nigellus, Poeta Saxo, Guilielmus Apulus,

Rupert und Laurentius gesellten sich im zwölften Jahrh. die beiden Epen des Deutschen Mönchs Günther, der in seinem Ligurinus den Kreuzzug Kaiser Konrads I, und in seinem Ligurinus in 10 Büchern die Geschichte Friedrichs I. mit Benutzung der historischen Schriften Radevichs und Otto's von Freysingen behandelte. Das letztere Gedicht wurde seines guten lateinischen Ausdrucks halber im sechszehnten Jahrh. oft zum Schulgebrauch verwendet. — Guillelmus Brito aus der Bretagne, gest. 1223, beschrieb nach Nigord die Geschichte des Königs Philipp August in 12 Büchern. — Albertus Mussatus, 1261—1330, der große Geschichtschreiber Padua's, dichtete auch ein Epos in 3 Büchern von der Belagerung Padua's durch den Can grande. Er ist außerdem für uns dadurch merkwürdig, daß er zwei Trauerspiele mit Chören: Eccerinis und Achilleis verfaßte. In dem erstern behandelte er die Geschichte Ezzelin's. — Philipp Gualter aus Lille, Dompropst zu Doornik mit dem Beinamen Castilionäus, gest. 1201, bearbeitete die Geschichte Alexanders des Großen nach dem Curtius in 10 Büchern mit so gewandter Sprache, daß man sein Epos seit dem des 13. Jahrh. oft der Virgilianischen Aeneis zum Schulgebrauch vorzog. — Die Geschichte des Trojanischen Krieges fehlte natürlich nicht in diesen Versificationen. Wir haben schon Hildeberts Gedicht de excidio Trojae genannt. Am Ende des zwölften Jahrh. verfertigte Pindarus Thebanus, wahrscheinlich ein Engländer, einen Auszug aus der Ilias in Hexametern: Epitome Iliados Homericae oder auch: de bello Trojano schlechtweg. Josephus Iscanus aus Devon, gest. n. 1210, beschrieb den Trojanischen Krieg in 6 Büchern nach dem apokryphischen Werke des sogenannten Dares Phrygius. Im Homer selber wird ein Phrygischer Priester Dares erwähnt. Ihm wurde eine Geschichte der Zerstörung Troja's zur Zeit Konstantins untergeschoben, indem man den bekannten Cornelius Nepos als den Uebersetzer derselben in's Lateinische fingirte. Diese Schrift: de excidio Trojae, hatte noch eine andere länger und besser geschriebene neben sich, welche man dem Dictys Cretensis beilegte, der den König Idomeneus von Kreta nach Troja begleitet haben und dessen Grab unter der Regierung des Nero durch ein Erdbeben





geöffnet ſein ſollte. Hier ſei ein Käſtchen zum Vorſchein gekommen, welches eine mit Puniſchen Buchſtaben Griechiſch geſchriebene Geſchichte des Trojaniſchen Kriegs enthalten habe. Dieſe ſei von einem gewiſſen Eupraxis dem Kaiſer Nero übergeben und von Septimius unter Konſtantin in's Lateiniſche übertragen: Libri VI de bello Trojano. Nach dem Dares und Dictys ſchrieb dann Guido von Colonna zu Meſſina 1287 in Proſa ein vielbenutztes romanhaft gehaltenes Werk de bello Trojano. Er hielt beide für glaubwürdiger, als Homer und Virgil. (A. Dederich: Daretis Phrygii de excidio Trojae historia recens. Bonnae 1835. Idem: Dictys Cretensis sive Lucii Septimii ephemeridos belli Trojani Libri III, recens. ibidem 1833.)

### Lateiniſche Vermittelung dichteriſcher Stoffe.

Hier iſt wohl der rechte Ort, um die wichtige Function deutlich zu machen, welche die Lateiniſche, größtentheils von Geiſtlichen gepflegte Poeſie im Mittelalter zu übernehmen hatte, denn nur durch Beachtung dieſer Grundlage kann man dahin gelangen, das Maaß poetiſcher Productivität in vielen Werken der Nationalſprachen wahrhaft abzuſchätzen. Die Geſchichte der Sprache hat an denſelben oft ein viel größeres Intereſſe, als die Geſchichte der Kunſt. Es iſt aber erklärlich, daß gerade aus den Anfängen eines Bildungsproceſſes auf die Monumente, die er zurückgelaſſen hat, ein vorzüglicher Werth gelegt wird, weil gewöhnlich, der Natur der Sache nach, aus ſolchen Perioden nur wenige Reſte übrig ſind. Nun mußte aber im Abendlande ein ſehr bedeutender Theil der Literatur ſich lediglich als Ueberſetzung aus einer Sprache in die andere verhalten. Es kam hierbei zunächſt auf die Aneignung des Stoffs an. Da eine öffentliche Kritik durch den Druck nicht exiſtirte, ſo wurden die Ueberſetzungen oft zu freien Bearbeitungen und der noch unreife Zuſtand der literariſchen Entwicklung nöthigte oft zu Umſchreibungen, weil der correlate Ausdruck, den eine Sprache für ein Wort einer andern geben ſollte, entweder noch nicht gefunden, oder in ihr gar nicht vorhanden war. Der Gang

des Aſſimilationsproceſſes war nun gewöhnlich der, daß ein Griechiſches Original in's Lateiniſche, die Lateiniſche Ueberſetzung in's Romaniſche, das Romaniſche in's Deutſche, Niederländiſche u. ſ. w. übertragen ward. In einigen Fällen machte das Arabiſche oder Perſiſche den Anfang durch Ueberſetzung in's Griechiſche. Die Juden wurden für dieſen Fall meiſtens die Zwiſchenüberſetzer. Sie wurden es aber auch für die Ueberſetzung aus dem Arabiſchen oder Hebräiſchen direct in's Lateiniſche. Die Geſchichte einer ſolchen Wanderung eines Stoffs durch verſchiedene Sprachen führt in literarhiſtoriſcher Beziehung eine unendliche Weitläufigkeit mit ſich, zumal die Völker und in den Völkern die verſchiedenen Epochen die Namen und die Formen der Sitten bei allen Erzählungen zu verändern pflegen, die nicht durch ihre weltgeſchichtliche Auctorität den Namen und die Sitte ausſchließend wichtig machen. Alle moraliſchen Erzählungen und ein Theil der Legenden gehören hieher. Wir haben aber auch geſehen, daß lateiniſche Proſawerke der Geſchichte in Lateiniſche Verſe gebracht wurden. Ebenſo wurden ſie in Romaniſche Verſe gebracht und man kann manche Kreiſe der Dichtung faſt bis auf die Jahreszahl hin verfolgen, von wo ab ſie ſich erſt eröffneten. Das Werk Galfreds, des Monumetenſers, haben wir ſchon als ein ſolches kennen gelernt. Vor ihm, bis zur Mitte des zwölften Jahrh., iſt von Romaniſchen Gedichten, welche die Artusſage zum Inhalt hätten, keine Spur. Wie ſich Galfred zur Artusſage, ſo verhält ſich der Pſeudoturpin zur Karlsſage, der Pſeudokalliſthenes zur Alexanderſage, der Pſeudodictys und Pſeudodares zur Trojaniſchen Sage. Wenn man nun in allen ſolchen Fällen bis auf das Lateiniſche Grundwerk zurückgeht, ſo erkennt man, daß die Thätigkeit der Ueberſetzer durchſchnittlich nur eine formale geweſen iſt, die wohl ſtyliſtiſch, überhaupt ſprachlich, eine Bedeutung anſprechen darf, allein nicht als eine beſondere poetiſche Productivität gelten kann. Man vergleiche z. B. Firduſi, Niſami, den Deutſchen Pfaffen Lamprecht, den Spanier Lorenzo Segura u A., ſo ſieht man, wie in der Alexanderſage Kalliſthenes und ſeine Lateiniſchen Bearbeitungen in den Res gestae Alexandri von Julius Valerius und in dem Buch de proeliis mit dichteriſcher





Diction aufgeſchmückt werden, eigentliche Erfindung jedoch nicht vorhanden iſt. Laſſen ſich die Paraphraſten einmal gehen, ſo iſt es oft nicht zum Vortheil der Dichtung, weil ſie dann gewöhnlich das Wunderbare durch überflüſſige oder gar widerſinnige Nebenumſtände maaßlos übertreiben. Das Voraus der Deutſchen Bearbeitung Lamprechts beſteht vor Allem in der Enthaltſamkeit von Zuthaten. (Alexander, Gedicht vom Pfaffen Lamprecht. Urtext und Ueberſetzung nebſt der vollſtändigen Ueberſetzung des Pſeudokalliſthenes und umfaſſenden Auszügen aus den Lateiniſchen, Franzöſiſchen, Engliſchen, Perſiſchen und Türkiſchen Alexanderliedern von H. Weismann. Frankf. a. Main. 2 Bde. 1850.)

Die Analogie des Kampfes der Griechen gegen die Troer, Alexanders gegen die Perſer, mit den Kreuzzügen als einem Kampf des Occidents gegen den Orient, feſſelte die Aufmerkſamkeit wohl gerade auf dieſe Sagen. Für das ethiſche Moment der Odyſſee hatte man weniger Sinn. Das Moment des Wunderbaren einer Reiſe, welche die fernſten Theile der Welt berührt, war in den Zug Alexanders zu den Grenzen der Erde, in ſeine Erforſchung des Meeresgrundes, auf den er ſich in einer Taucherglocke hinabgelaſſen, in ſeine Beſchauung des Weltſpiegels u. ſ. w. aufgenommen und phantaſtiſch überboten. Die kirchliche Legende nahm dieſe Wunderreiſe in einer ähnlichen Form in ſich auf, wie ſie in den Indiſchen Reiſen Sindbads enthalten ſind. Es waren dies die Reiſen des heiligen Brandanus, welche eine mönchiſche Zuſtutzung der antiken Fabelweſen der Greife, des Phönix u. ſ. w. genannt werden können und von den Irländiſchen Kloſterſchulen ausgingen (Greith: Spicilegium Vaticanum, 145 ff. Jubinal: la legende latine de S. Brandaines, Paris 1836. Keller, Altfranzöſiſche Sagen, Tübingen 1840, II, 1—57. Genthe: Deutſche Dichtungen des Mittelalters, Eisleben 1841, I, 337—50.) Im Deutſchen wurden die Reiſewunder auch mit einer fictiven Geſchichte eines Herzogs Ernſt von Baiern in Verbindung gebracht, die zuerſt Lateiniſch vorhanden war, dann in mittelhochdeutſchen Reimen bearbeitet und endlich als Volksbuch in Proſa aufgelöſt wurde. Der fabelhafte Inhalt iſt ganz derſelbe, wie bei Alexander und bei Sindbad. — Die Legende wurde auf Grund

der Griechiſchen Sammlungen des Moſchos, des Simeon Metaphraſtes u. A. in der Lateiniſchen Kirche durch die Legenda Lombardica, durch die Legenda aurea des Jakob von Voragine, durch den thesaurus animae u. ſ. w. centraliſirt. Sie trat für die Kirche an die Stelle einer Mythologie und ſchloß auch, wie ſchon bei den Byzantinern bemerkt worden, die apokryphiſchen Evangelien und Apoſtelgeſchichten in ſich ein. Die Dichter ſetzten die Proſa theils in Lateiniſche, theils in Romaniſche und Deutſche Verſe um. Einzelne Legenden gewannen vor andern ein beſonderes Intereſſe. Die Legende z. B. vom heiligen Georg, die von Kappadocien ausging, mußte dem ritterlichen Sinn vorzüglich zuſagen, da ein Drachenkampf und die Befreiung einer Schönen ſie nicht blos zu einer Reproduction der antiken Perſeusſage machte, ſondern ihr auch mit der Sigurdſage Aehnlichkeit verlieh. Die Martern, welche der tapfere Georg ſeines Glaubens halber zu erdulden hatte, waren der ſpecifiſch chriſtliche Theil der Sage. Die Legende vom heiligen Sylveſter, vom heiligen Joſaphat und Barlaam u. ſ. w. mußten vor Allem dem ſcholaſtiſchen Intereſſe entſprechen, weil ſie die Apologie des chriſtlichen Glaubens gegen andere religiöſe Ueberzeugungen enthielten. Die Verherrlichung des Römiſchen Papſtthums in manchen Legenden war wiederum im Intereſſe des Lateiniſchen Klerus. Die Legende von Gregor auf dem Steine enthielt zwar auch eine Apotheoſe des Papſtes und ſeiner unbedingten Macht der Sündenvergebung, allein ſie wurde nicht in die gleichſam kanoniſchen Legendenſammlungen aufgenommen (Greith a. a. O. 159), vielleicht, weil ſie einen doppelten Inceſt des Bruders mit der Schweſter und des Sohnes mit der Mutter erzählt. Will man eine chriſtliche Oedipodie darin erblicken, welche die freiwillige wie die unfreiwillige Schuld durch aufrichtige Buße als ſchlechthin überwindlich darſtellt, ſo muß man geſtehen, daß in ihr viel mehr Poeſie herrſcht, als in der Legende vom heiligen Julian, worin die Seite der Oedipusſage reproducirt iſt, welche den Eltern-mord in ſich begreift. Dieſer Julian ermordet, weil er unüberlegt ſeine Gattin des Ehebruchs ſchuldig wähnt, beide Eltern in ſeinem Ehebette! Noch andere Legenden ſuchten vom Jenſeits eine genauere Vorſtellung zu geben. Schon im zehnten Buch des





Platoniſchen Staates wird von einem Kappadocier, Namens Er, erzählt, der aus dem Tode wieder erwacht ſei und eine Schilderung der Unterwelt gegeben habe. Daſſelbe wurde von einem Iriſchen Ritter Tundalus erzählt, der in einer Viſion, während er todt zu ſein ſchien, Hölle, Purgatorium und Paradies geſchaut hatte, und, zum Leben zurückgekehrt, die Reiſen ſeiner Seele im Jenſeits, nicht ohne beſtimmte Anſpielungen auf Iriſche Zuſtände und Perſonen, berichtete. (Eine ſehr vollſtändige Ueberſicht der kirchlichen Deutſchen Poeſie durch alle Stufen und Richtungen hin ſ. in K. Goedeke, Deutſche Dichtung im Mittelalter, 1—264. Was aber die Umbildung antiker Stoffe in chriſtliche und der chriſtlichen in Deutſche betrifft, ſo hat dieſe Unterſuchung weitläufig geführt C. L. Cholevius: Geſchichte der Deutſchen Poeſie nach ihren antiken Elementen, Leipzig 1854, I, 59—195.)

Die poetiſche Phänomenologie mancher legendariſchen Traditionen zieht ſich durch viele Jahrhunderte hin, indem auch das proteſtantiſche Ideal ſie noch nach denjenigen Seiten verarbeitete, welche das katholiſche von ſich hatte ausſchließen müſſen. Es gehört hieher vorzüglich die Geſchichte des Theophilus, die abermals in ihrer primitiven Begründung Griechiſch iſt. Dieſer Theophilus ſoll im neunten Jahrh. zu Adama in Cilicien gelebt haben. Durch den Tod ſeines Herrn, des Biſchofs von Adana, verlor er ſeine Stelle, gerieth in Noth, verſchrieb durch einen Jüdiſchen Unterhändler dem Teufel ſeine Seele mit ſeinem Blute, wenn er ihm bei dem neuen Biſchof zu ſeiner alten Stelle wieder verhelfen wolle, empfand aber bald Reue, klagte der heiligen Jungfrau ſeine Schuld und bewog ſie, dem Teufel ſeine Verſchreibung wieder abzunehmen. Theophilus bekannte ſeine Sünde vor der verſammelten Gemeinde und wies den Vertrag vor. Drei Tage darauf ſtarb er eines ſeligen Todes. Sein Diener und Freund Eutychianus ſchrieb 885 dieſe Begebenheit auf: *μετανοια και ἀνακλησις προς τον κυριον γενομενη ὑπο τινος οἰκονομου ὀνοματι Θεοφιλου*. Paulus Diakonus überſetzte ſie in's Lateiniſche; Metaphraſtes nahm ſie in ſeine Legendenſammlung auf; Hroswitha und Hildebert von Mans brachten ſie in lateiniſche Verſe. Nun trat an die Stelle eines Geiſtlichen in den Bearbeitungen ein Ritter, wie das Lateiniſche





Gedicht in 330 Hexametern: Militarius beweis't (Mone: Anzeiger für Kunde des Deutschen Mittelalters, 1834, 265 ff.) Gunthier de Coinsi, der als Prior von Vic sur Aisne 1236 ft., übertrug die Legende in französische Reime. Der Trouvère Rutebeuf dramatisirte ein Mirakel daraus (Monmerque et Michel: Théâtre français au moyen age, Paris 1839, 139—56. mit einer Uebersetzung ins heutige Französisch.). In allen diesen Metamorphosen war die Verherrlichung der Wundermacht der heiligen Jungfrau die Spitze, auch noch in einer plattdeutschen Wiedererzählung (Bruns: Romantische Gedichte, Berlin 1798, 296—330.). Von Magie war noch nichts in die Sage eingedrungen, denn der Zauberer der katholischen Kirche war der Italienische Virgil, der als einer der heidnischen Propheten auf Christus galt und der, seiner eigenen Weissage nach, wiederaufgelebt war und in der Römisch Neapolitanischen Volkssage zu einem Mittelpunct vieler seltsamen Zauberwerke ward. Der älteste Anlaß dazu mag vielleicht darin liegen, daß Virgil in seiner achten Ekloge die Pharmakeutria Theokrits nachbildete. Der Thessalische Zaubergesang soll darin die Wünsche der Liebe verwirklichen. Der weitere Grund liegt natürlich in dem hohen Ansehen, das Virgil schon unter den Römern, dann unter den Romanen genoß, so wie darin, daß man die sogenannten sortes Virgilianae zu Orakeln benutzte, als die Bibel zu diesem Zweck verboten war. Der Protestantismus verknüpfte nun mit dem Gottesverleugner, der sich durch einen Vertrag mit dem Teufel verbündet, die Magie. Der Geistliche war zum Ritter, der Ritter zum Zauberer geworden. Faust nahm die Stelle des Theophilus ein. Das protestantische Ideal der Selbstgewißheit erwuchs dann aus dem Dr. Faust allmälig bis zur Titanischen Skepsis des Götheschen Philosophen.

Die kirchliche Legende enthält nun zwar eine unbeschreibliche Mannigfaltigkeit von Charakteren, Begebenheiten und Situationen, allein die sinnliche Seite des Lebens nicht nur, auch die Sünde selber, war doch darin immer nur negativ genommen. Der Kampf mit der Lust, die Ueberwindung der sündlichen Versuchung, das Leiden des Tugendhaften durch die verderbte Welt, endlich die Glorie des Märtyrerthums, war immer ihr Hauptelement. Die





Auffaſſung des Weltlaufes ſelber, die Schilderung des Reizes der Sinnlichkeit, der Macht der Verführung, der Schlauheit des Böſen, der Liſt der Leidenſchaft, aber auch die Beſchreibung männlicher Tapferkeit, weiblicher Standhaftigkeit, edler Treue, zarter Freundſchaft, berechtigter und glücklicher Klugheit, wunderbarer Glücksfälle, wurde daher der Gegenſtand eines andern Kreiſes von Erzählungen, die ſich nicht ſcharf gegen die Legende abſchloſſen, vielmehr öfter mit ihr zuſammentrafen, im Allgemeinen aber als pikante Anekdote und Novelle erſchienen, wie wir ſie in China, Indien, Arabien und Perſien ſchon hinreichend kennen gelernt haben. Hier war der Grundſtock orientaliſch, die Vermittelung lateiniſch. Die älteſte der hiehergehörigen Sammlungen iſt die disciplina clericalis von einem Juden Moſes aus Huesca in Spanien im zwölften Jahrh. Er wurde Chriſt und bekam von ſeinem Taufzeugen, dem Könige von Aragon, deſſen Arzt er war, 1106, den Namen Petrus Alphonſus. Er ſelbſt ſagt ausdrücklich, daß er ſeinen Stoff aus Arabiſchen Quellen genommen habe. Die Form der Einkleidung iſt die, daß ein Vater ſeinem herangewachſenen Sohn, den er in die Welt und Freiheit entlaſſen will, noch einmal gute Lehren, Mahnungen, Lebensregeln, Rathſchläge ertheilt und dieſelben mit Geſchichten belegt. Auf die künſtleriſche Geſtaltung der Schrift hat dies garz keinen Einfluß gehabt. Ihre 39 Abſchnitte werfen die verſchiedenſten Materien planlos durcheinander. (Petri Alfonsi Disciplina clericalis zum erſten Mal herausgegeben mit Einleit. u. Erläuter. von F. W. V. Schmidt, Berlin 1827.). Die disciplina clericalis wurde von einem Unbekannten im dreizehnten Jahrh. in Franzöſiſchen Reimen unter dem Titel: Castoiement du père au fils nachgebildet. (Herausgeg. von Barbazan, Paris 1760.) Robert v. Blois ſchrieb in demſelben Jahrh. eine Nachahmung für die Frauen: Chastiment des Dames als Theil eines größern Moralgedichtes: Beaudous. — Den Rath eines Königs an einen Ritter kleidete ein Mönch von Tegernſee, Froumund, im eilften Jahrh. viel geiſtreicher in einem epiſchen Gedichte ein, welches er in Leoniniſchen Verſen ſchrieb, wovon ſich aber nur Bruchſtücke erhalten haben, denen die Herausgeber J. Grimm und Schmellex (Lateiniſche Gedichte des X.





und XI. Jahrh. Göttingen 1838, 127 ff.) den Namen: Graf Ruodlieb gaben. Ruodlieb, der vor der Uebermacht seiner Feinde zu einem fremden Könige geflüchtet war, wird von der daheim gelassenen Mutter zurückgerufen. Beim Abschied gibt er ihm 12 Lehren: 1) man soll keinem Rothen trauen; 2) nie einen wenn auch schmutzigen Weg verlassen, um dafür über das Saatfeld zu reiten; 3) bei keinem Gastfreund übernachten, der alt ist und ein junges Weib hat, hingegen da einkehren, wo der Mann jung, die Frau alt ist; 4) dem Nachbar, der zum Eggen seines Ackers eine trächtige Stute leihen will, sie nicht gewähren; 5) Verwandte nicht zu oft durch Besuche belästigen; 6) eine Magd, wie schön sie sei, nicht allzu vertraut werden lassen; 7) bei der Wahl einer ebenbürtigen Frau sich von der Mutter nicht einreden, auch die gewählte Genossin sodann nicht Alles wissen lassen; 8) jede Rache über Nacht verschieben; 9) sich mit dem Herrn oder Meister nie in Streit oder Widerspruch einlassen; 10) keiner Kirche, wie eilig auch die Reise sei, vorbeireiten, ohne sich ihrem Heiligen zu empfehlen; 11) nicht widerstreben, wenn man um Christi willen gebeten wird, die Fasten zu brechen; 12) an Saatfeldern, die neben der Heerstraße liegen, keine Gräben ziehen. Diese Einkleidung war offenbar darauf berechnet, in der weitern Geschichte den Helden derselben 12 Abenteuer erleben zu lassen, von denen jedes eine dieser trefflichen Lehren exemplificirte. Dies war also kein blos äußerlicher Zusammenhalt, sondern eine aus der Geschichte des Grafen sich entwickelnde Anordnung, die eine viel größere Kunst erforderte, als wir in ähnlichen Erzählungen von Tausend und Einer Nacht sehen. Ist das Latein auch barbarisch, ist der Ausdruck auch oft leer und breit oder mühsam, so müssen wir doch bedauern, daß uns von den Ausführungen dieses dem Inhalt nach Deutschen Gedichtes, das auch in die Geschichte unserer heimischen Heldensage eingreift, so wenig übrig geblieben ist. Wenn man gefragt hat, wie denn wohl so manche jener Lehren zu einer heroischen Tendenz passen möchten, so muß man bedenken, daß das Gedicht seiner Anlage nach auch komische Auflösungen nicht ausschloß. (Eine Deutsche Bearbeitung hat versucht Simrock in seinem Amelungenlied, III, Stuttgart. 1849.) — Eine zweite dieser Sammlungen ist die mehrerwähnte





Geſchichte der ſieben weiſen Meiſter. Von Kalilah ve Dimnah unmittelbar hatte, wie bereits früher erzählt worden, ein Jude Johann von Capua eine Lateiniſche Ueberſetzung unter dem Titel: Directorium humanae vitae, alias parabolae antiquorum sapientum, gegeben. Den Syntipas des Andreopulos arbeitete im Anfang des dreizehnten Jahrh. ein Griechiſcher Geiſtlicher Moïſes unter dem Namen Dolopathos um. Nach ihr fertigte der Mönch Johannes de Alta Silva (Haute Selve im Bisthum Nancy) eine Lateiniſche Ueberſetzung und gab ihr den Titel: Historia septem sapientum Romae. Der Name des Königs und ſeines Sohnes, ſo wie der der Philoſophen, wechſelte in allen dieſen Bearbeitungen. Pontianus, Octavianus, Dioeletianus, Eraſtus u. ſ. w. gehen durcheinander. Der Trouvère Herbert, der nach Johannes Ueberſetzung 1260 eine Franzöſiſche Bearbeitung in Verſen machte, nannte den König Dolopathos von Sicilien und ſeinen Sohn Lucinten. (Die mehrfach angeführte, ebenfalls nach Johann gemachte ſehr treue Ueberſetzung in altfranzöſiſchen Verſen, die Keller Tübingen 1836 herausgegeben hat, iſt eine andere.) — Die dritte hiehergehörige Sammlung iſt die der

### Gesta Romanorum sc. Imperatorum.

Sie wird gewöhnlich einem Prior im Kloſter St. Eloi bei Paris, Petrus Berchorius aus Poitou, in der erſten Hälfte des vierzehnten Jahrh. zugeſchrieben, zeigt aber in der Engliſchen und Deutſchen Redaction ſtarke Abweichungen. Dies iſt ganz natürlich bei einem Werke, das nicht den geringſten künſtleriſchen Werth beſitzt, ſondern lediglich ein Aggregat von vielen Capiteln iſt, in denen ohne allen Plan Geſchichten erzählt werden, deren jeder ſchließlich eine Moralisatio angehängt iſt, die in ſpätern Redactionen und Ausgaben auch oft ins Myſtiſche gewendet wurde. Die Geſchichten ſind überall hergenommen. Einen Theil hat die Sammlung geliefert, welche Valerius Maximus um 30 n. Chr. unter dem Titel: dicta et facta memorabilia aus den damals beliebteſten Anekdoten veranſtaltete; einen andern ſehr bedeutenden Theil die disciplina clericalis; einen dritten die

septem sapientes; einen vierten Parabeln aus Barlaam und Josaphat; einen fünften die Lombardische Legende; einen sechsten das speculum historiale des Vincentius Bellovacensis u. s. w. Der Vortrag ist nach den verschiedenen Quellen sehr ungleich und oftmals im höchsten Grade flüchtig. (Analyse des Inhalts in J. Dunlops Geschichte der Prosadichtungen, Deutsch von Liebrecht, 1851, 198 ff.) Daß diese Compilation den Namen der Gesta Romanorum erhalten hat, ist insofern ganz zufällig, als von einer Geschichte der Römer oder der Römischen Kaiser darin gar nicht die Rede ist, insofern jedoch bezeichnend, als die darin erzählten Geschichten sich um Themata drehen, die in der Sittenverderbniß des Römischen Kaiserreichs grell hervortraten, sophistische Rechtsauslegung, Advocatenlist, Ehebruch, Gesetzumgehung, Trugkunst, sein Unrecht zu verbergen oder zu beschönigen u. s. w. (Gervinus, Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen, II, zweite Ausg. Leipzig 1842, 167.). Den Beichtvätern, den Predigern, den Moralisten, den Weltmenschen, die Unterhaltung suchten, den Epikern und Dramatikern, die eine reiche Auswahl des Stoffs wünschten, war eine solche Sammlung unendlich willkommen. Sie repräsentirt materiell dasselbe Moment für die Romanische Welt, was die Elf Leila für die Muhammedanische, ist aber durch ihre Erfolge vorübergehend noch wichtiger gewesen, weil fast kein Stoff in der Unterhaltungsliteratur der modernen Europäer existirt, der nicht von ihr ausgestreuet wäre, da sie sowohl aus der antiken als aus der Orientalischen und christlichen Welt die vorzüglichsten Elemente in ihren episch-gnomischen Makrokosmus aufgenommen hatte. (Daher sehr oft gedruckt, zuletzt 1842 von Keller mit einer trefflichen Uebersicht aller Ausgaben, Uebersetzungen, Abweichungen herausgegeben. Th. Gräsſe: Das älteste Mährchen- und Legendenbuch des christlichen Mittelalters oder die gesta Romanorum, II, Dresden u. Leipzig, 2. A. 1847.)

## Salomon und Morolf.

Ebenfalls auf einer Lateinischen Grundlage beruhet ein sehr wunderliches Product dieser Zeit, das aber vielleicht ursprünglich

Hebräiſch war. Die Anführung der Verſe am Ende des dreißigſten Capitels von den Sprichwörtern Salomo's reicht zu dieſer Vermuthung noch nicht aus, wenn gleich der königliche Weiſe ſich dort ſehr cyniſch ausdrückt. Wohl aber wäre es denkbar, daß eine Talmudiſche Baſis exiſtirte. Es ſind zwei Markolfe oder Morolfe zu unterſcheiden. Der eine iſt eine *Geſchichte* von Morolf, einem Bruder Salome's, der Gemahlin Salomo's. Dieſe wird zweimal von andern Fürſten entführt und beide Male durch Morolf dem Salomo zurückgebracht. Hier erſcheint Morolf tapfer und liſtig, aber höfiſch. — Der andere Morolf iſt ein häßlicher, verſchlagener, dreihääriger Bauer, der mit ſeinem Weibe vor Salomo erſcheint und ſich mit ihm in Wechſelreden einläßt, in welchen er die prätentiöſe Weisheit des großen Königs durch tölpiſche, unfläthige, öfters witzige Scherze parodirt. Salomo, zu dem einſt die Königin von Saba bewundernd wallfahrtete, aus ſeinem Munde Weisheit zu vernehmen, Salomo, den die Sage zum Geiſterfürſten erhob, Salomo, der Meiſter des Hebräiſchen Maſhal, zieht hier gegen die zutäppiſchen Redensarten des groben Morolf den Kürzern. Von Poeſie iſt in dieſen rohen Witzen, die zum Theil in Zoten ausarten, keine Spur, allein die *Tendenz* dieſer gnomiſchen Satire auf die gnomiſche Weisheit iſt ſehr merkwürdig, weil ſie thatſächlich beweiſt, wie die *Freiheit ſich über das Ideal der Weisheit bis zur Verſpottung derſelben erhebt*. Dieſe Tendenz zeigte einen zwar ungeſchlachten, allein kecken Humor, welcher dieſe Geſpräche ſehr beliebt machte, ſo daß ſie oft und in vielerlei Formen wiederholt wurden. Das Lateiniſche Proſabuch führte urſprünglich den Titel: Dialogus seu collationes inter Salomonem et Marcolphum. Die Italiener verwandelten Salomo in den Lombardenkönig Alboin und nannten Morolf *Bertoldo*, von welchem ſie dann bis zum *Cacaſenno* herunter eine ganze Sippe ähnlicher Witzbolde ausheckten.

## Die Thierſage als Ironie des Pfaffenthums.

Wenn in Salomo und Morolf der geſunde, hausbacken praktiſche Verſtand die ſubtil gebildete Weisheit parodirt, ſo erzeugte

ſich aus dem Germaniſchen Stammgeiſt eine ironiſche Darſtellung des *Mönchslebens*, die allmälig, in immer wachſender Erweiterung, aus dem kirchlichen Kreiſe auch in den politiſchen übertrat und zu einer univerſellen Satire auf die Zuſtände des Romaniſch-Germaniſchen Mittelalters überhaupt ward. Es iſt dies die Sage von *Wolf* und *Fuchs*. Gewiß hatten die Germanen vom Wolf und Fuchs, aber auch vom Haſen und Hirſch, vom Luchs und Dachs, von der Katze und dem Bären, vom Hahn und der Henne, vom Sperling und der Taube u. ſ. w. ſeit Altersher, wie alle Jagd- und Thierliebenden Völker, allerlei Geſchichten, die man durchaus nicht Fabeln nennen kann, weil ſie gar nicht den Zweck der Belehrung hatten, die aber auch nicht als ein Epos im Sinn des Heldengedichts zu gelten vermögen. Bei den Finnen, Letten und Slaven finden wir einzelne ſolcher Sagen ebenſo wie bei den Deutſchen im achten, neunten und zehnten Jahrh. Dieſe letztern ſind uns hier und dort lateiniſch aufbehalten, z. B. die Sage vom Löwen, vom Hirſchgehirn und vom Fuchſe. In ſolchen Geſchichten wurde irgend ein *charakteriſtiſcher Zug der Individualität des Thieres* hervorgehoben, am Wolf die gierige Gefräßigkeit, am Fuchs die Liſtigkeit, am Bären die Leidenſchaft für den Honig, am Eſel die gutmüthige Paſſivität u. ſ. w. Da man noch durch kein übergroßes Städteleben dem Umgang mit den Thieren entfremdet war, ſo behielt die Schilderung der Thiere ſelbſt da noch eine große Naturtreue, wo man ſie durch die Phantaſie in Lagen verſetzte, die ihnen ihrem natürlichen Weſen nach ganz fremd waren. Alle ſolche Geſchichten wurden, wie noch heut zu Tage die Jägeranekdoten, in mannigfacher Wandelung vorgetragen, blieben jedoch vereinzelt, wenn ſie ſich auch zuweilen aneinanderreiheten. Da das Thier nicht wirklich handeln kann, ſo iſt es unmöglich, daß es Träger einer zuſammenhängenden Geſchichte werden könne, wenn ihm nicht ein *menſchlicher Stoff untergeſchoben wird*. Dies geſchah nun durch die Fiction, den *Wolf* ſich als *Mönch* vorzuſtellen und ihm den *Fuchs* als *Laien* gegenüberzuſetzen, der die nur äußerlich verſteckte Begierde des fleiſchlüſternen Wolfs überall in Verſuchung zu führen und ihn ſchadenfroh zu überliſten weiß. Doch nicht den Wolf allein, auch den Bären, den





Bock, den Hasen, den Dachs, ja den Löwen selber versteht er durch Aufreizung der ihnen eigenthümlichen Begierden nach seinen Absichten zu lenken, obwohl er selber auch oftmals übel mit seinen kecken Lügen und seinen Sophismen fährt. Der König erscheint in den ältern Gedichten nur als krank, später auch als verarmt und der Fuchs als Arzt und Helfer. Daß nun der Wolf von der Sage zum Mönch gemacht wird, ist in dem ironischen Sinn geschehen, daß er, seinem Gelübde nach, enthaltsam sein sollte, allein, von der Heftigkeit seiner ununterjochten Natur fortgerissen, immer gegen seine Pflicht handelt und, um den Widerspruch zu verbergen, heuchelt. Ohne eine specielle Satire zu sein, wurde doch in allen diesen Sagen die satirische Behandlung der klösterlichen Askese der Mittelpunct, an welchem sich dieselben zur innern Einheit mit einander verbanden. Der Ursprung dieses Centrums war daher zwar nicht antikirchlich, noch weniger antichristlich, aber er war antimonastisch. Die poetische Vollendung dieser Thiersage fällt consequent mit dem niederdeutschen Reineke de Voß erst in die Zeit, in welcher das protestantische Ideal sich mit der Polemik gegen das Mönchs- und Papstthum hervorarbeitete, und der Verbreitungsbezirk der Sage ist Nordfrankreich, die Niederlande, Elsaß, das nördliche Deutschland, England und Scandinavien geblieben. Südfrankreich, Italien und Spanien haben sie sich nicht angeeignet und nur nach Byzanz, dessen Kunst dem Ideal der Resignation angehörte, drang, wie wir sahen, die Eselbeichte.

Wir haben nun schon hinlänglich erfahren, welche Breite die Fabel in der literarischen Geschichte der Poesie einnimmt; die, bis zu welcher die Geschichte der Wolfs- und Fuchssage angeschwollen ist, reicht in's Unübersehbare. Wir würden sie deshalb am liebsten ganz übergehen, da wir hier keine Literaturgeschichte schreiben, sondern die literarische Seite der Geschichte der Poesie nur so weit hereinziehen, als wir dem Deutschen Leser dadurch bei wichtigern Puncten einen Nachweis zu geben wünschen, der ihm theils den objectiven Charakter unserer Gründe verbürgt, theils ihm die Möglichkeit eigenen Weiterforschens gewährt. Die Wichtigkeit der Thiersage möge uns gestatten, auf das Kürzeste die Puncte zu berühren, auf die es hauptsächlich ankommt.

Der eine dieſer Punkte iſt negativ, daß nämlich dieſe Thierſage nicht ethniſchen und nicht theiſtiſchen Urſprungs iſt. Aus dem ethniſchen Kreiſe hat man Panchatantra herangezogen. Allein in demſelben iſt gar keine Analogie mit unſerer Thierſage. Nicht nur, daß in ihm die Thiere ihre Individualität faſt ganz einbüßen, ſo wird auch, nach Indiſcher Art, durch jeden Abſchnitt ein moraliſcher Satz der Klugheitslehre durchgeführt, der zu ſeiner Unterſtützung in die Hauptgeſchichte, die ihn beweiſen ſoll, noch wieder eine Anzahl kleinerer einflicht. Die früher angegebenen fünf Hauptabſchnitte ſind: 1) Mitra bhéda: Bruch der Freundſchaft; 2) Mitra prapti: Schließung der Freundſchaft; 3) Kakoloukika: verhehlte Feindſchaft; 4) Labdha pranaſana: Verluſt der Freundſchaft; 5) Apakaritcha Karitwa: leichtſinnige Aufführung. Schon dieſe einfache Ueberſicht des Inhalts reicht hin, den Unterſchied von unſerer Thierſage feſtzuſtellen. Das erſte Buch bringt zwar zwei Füchſe auf die Scene, allein in ganz andern Verhältniſſen. Der König Löwe Pingalaka hat einen Vertrauten, den Stier Sandjivaka. Zwei Hofleute des Königs, die Schakale Karataka und Damanaka, lügen dem Könige ein, daß der Stier gegen ihn eine Verſchwörung angeſtellt habe. Zugleich aber flüſtern ſie dem Stier zu, daß der König nach ſeinem Leben trachte, worauf der Stier ſich wirklich in eine Verſchwörung einläßt. Der Löwe tödtet ſchließlich den Stier und erkennt zu ſpät, daß Verleumdung ihm einen treuen Freund geraubt. — Es folgt die Hitopadesha. Sie iſt ein freier Auszug aus dem Panchatantram, in vier Abſchnitten: 1) Mitra labha: Freunderwerbung; 2) Soubrid bédha: Bruch der Freundſchaft; 3) Vigraha: Krieg; 4) Sandhi: Friede. — Es folgt das Perſiſch-Arabiſche Buch von Kalilah ve Dimnah, das abermals eine freie Bearbeitung der Hitopadeſha iſt. — Bei den Griechen finden wir die Thiere häufig in der Komödie auftreten. In der Aeſopiſchen Fabel wird die Individualität der Thiere viel ſchärfer gezeichnet, als im Indiſchen. Es kommen in ihr einzelne Geſchichten vom Wolf, vom Fuchs, vom Löwen und Eſel vor, am wichtigſten iſt aber, daß bei Aeſop der Fuchs, um ſich am Wolf zu rächen, dem kranken Löwen empfiehlt, ſich in eine warme Wolfshaut einzuſchlagen, denn dieſen Ge-

danken hat die Romaniſch-Germaniſche Sage aufgenommen. Sonſt aber fehlt eine Einheit der Thierfabeln gänzlich. — Aus dem theiſtiſchen Kreiſe haben uns die Lokmaniſchen Fabeln der Araber auf die Aeſopiſchen zurückgewieſen. Außerdem trafen wir nur die Aneignung der Indiſchen. Eine Sammlung von über hundert Fabeln, welche im dreizehnten Jahrh. der Rabbi Berachja Hanakdan in gereimter Proſa veranſtaltete, führt zwar den Titel: Misle Schualim, Erzählungen von Füchſen, hat aber mit der Deutſchen Sage gar nichts zu ſchaffen (Parabolae vulpium Rabbi Berachiae Nikdani translatae ex lingua Hebraica in linguam latinam op. Haenel, Pragae, 1661.). In dem Mantiketeir des Perſers Feridedin Attar werden die Vögel geſchildert und zu einer gewiſſen Einheit zuſammengefaßt, die aber, als eine theoſophiſche Berathung und Wanderung derſelben, nicht das Geringſte mit unſerer Sage gemein hat.

Dieſe iſt in ihrer Urgeſtalt in Lateiniſchen Gedichten vorhanden, die alſo ſchon mit ihrer Sprache auf den mönchiſchen Urſprung hinweiſen, dem natürlich eine nationale Tradition zu Grunde liegen konnte, da die Geiſtlichen doch aus dem Volke hervor gingen und Ekkehard I. von St. Gallen, Froumund von Tegernſee, wie ſich uns zeigte, auch Deutſche Sagen lateiniſch dichteten. In dem Volke liefen eine Menge einzelner Thierſagen um (verzeichnet bei Gräſſe, Mittelalter II. 1, 367, 2, 980), aus welchen die Geiſtlichen, wie Cyrillus in ſeinen Fabeln, Einzelnes aufnahmen. Das älteſte Gedicht iſt nun die: Ecbasis cujusdam captivi per tropologiam, in 1229 Hexametern. (J. Grimm: Latein. Gedichte des X. u. XI. Jahrh. 243—330.). Ein Mönch Malchus zu Toul in Lothringen, der gern dem Kloſter entronnen wäre, gilt als Verfaſſer, am Anfang des zehnten Jahrh. Als im Frühlinge 812 alle Hirten des Wasgaues ihre Heerden fröhlich auf die Weide trieben, blieb ein noch ſaugendes Kalb angebunden im Stalle zurück, riß ſich aber los, gerieth in einen dichten Wald und begegnete einem geiſtliche Lieder ſingenden Wolf, der, von Faſtenſpeiſe ausgedörrt, ſich ſeiner als eines willkommenen Leckerbiſſens bemächtigt und es in ſeine Höhle ſchleppt. Das Kalb erinnert ihn aber, daß der Kaiſer Heinrich Landfrieden geboten habe und erhält bis zum nächſten Tag Aufſchub ſeines

Todes. Igel und Fischotter sind seine Dienstmannen. Der Igel ist sein Küchenmeister, Kämmerer und Caplan zugleich. Inzwischen ist das Kalb vermißt und durch einen Spürhund seine Fährte gefunden. Die Hirten und Heerden, den brüllenden Stier an der Spitze, eilen zu seiner Befreiung herbei. Der Wolf rüstet sich zur Vertheidigung. Seine Dienstmannen versichern ihn ihrer Treue, wünschen aber den Grund seiner Feindschaft mit dem Fuchs zu erfahren. Nun erzählt er ihnen die Geschichte vom kranken Löwen und seiner Heilung, in der Hauptsache wie bei Aesop, aber mit vielen Anspielungen auf die damalige Zeitgeschichte, mit einer weitläufigen Ausmalung des Hofhaltes, wobei außer den heimischen Thieren auch der Leopard, der Parder, das Kameel und das Einhorn vorkommen. Der Parder muß dem Könige Psalmen singen, das Einhorn beten. Sehr lieblich werden die Vögel, der Psittich (Papagei), die Nachtigall, die Amsel und der Schwan eingeflochten, die über Bourdeaux herbeikommen, dem kranken Könige ihre Theilnahme zu bezeigen und zum Preise des Osterfestes Lieder zu singen. Der Löwe adoptirt den Parder zu seinem Nachfolger und verleihet mit ihm durch eine Urkunde dem Fuchs eine Waldhöhle auf eines hohen Berges Gipfel. Die Wölfe nahmen sie aber den Füchsen wegen der Schindung des Großvaters des erzählenden Wolfs wieder ab und dies ist nun die Höhle, in welcher er sich mit dem Igel, der Otter und dem Kalbe befindet. Der Fuchs hat sich unter den Belagerern mit seiner Urkunde eingefunden, die er vorweiset. Igel und Otter ermahnen den Wolf zur Nachgiebigkeit, ziehen sich aber, als er unerschüttert bleibt, zurück. Durch Schmeichelreden lockt der Fuchs den Wolf (ähnlich wie bei Aesop den Raben mit dem Käse) aus der Burg hervor, indem er seine Herkunft, Tapferkeit und Schönheit preist und den Wolf bittet, seine edle Gestalt zu zeigen. Nun wird das Kalb durch einen Knecht befreiet, der Wolf vom Stier niedergestoßen und die Burg vom Fuchs wieder in Besitz genommen.

In diesem Gedicht, das nicht sowohl den Harzgeruch des Waldes, als den Weihrauchduft des Klosters athmet, ist dem Keim nach Alles vorhanden, was die Thiersage dieses Kreises von den Orientalischen und antiken Fabeln unterscheidet. Die Krankheit

des Königs und seine Heilung durch den Fuchs, der dem Wolf das Fell abziehen läßt, ist Griechisch, aber die Auffassung des Wolfs als eines Scheinheiligen und des Fuchses als eines schlauen Hofmannes, der sich auf Kosten Anderer reelle Vortheile zu erlisten weiß, die Schilderung der Erbfeindschaft zwischen beiden und die Vermischung des kirchlichen Cultus mit dem Vasallendienst ist christlich-Germanisch. In dem Luparius (de lupo, pastore et monacho) tritt dieser große Zusammenhang wieder zurück, im Isengrimmus aber wieder hervor. Dies ist ein Lateinisches Gedicht in 688 Hexametern und Pentametern, worin die Krankheit des Löwen ähnlich, jedoch ohne Einmischung der vielen kirchlichen Elemente, die in der Ekbasis vorkommen, sondern mehr nur in der Form eines Feudalherrnthums vorgetragen wird. Wenn in der Ekbasis der Wolf seinen Dienstmannen die Geschichte vom Ursprung der Feindschaft zwischen Wolf und Fuchs erzählt, so erzählt hier der Fuchs zur Ergötzung des geheilten Königs die Geschichte von der Bekfahrt der Gemse Bertiliana, welche sie mit Renard, dem Esel, dem Hahn und der Gans einst anstellte und bei welcher Isengrimm durch Renard's List eingeschüchtert wurde. (J. Grimm: Reinhard Fuchs, Berlin 1834, 1—24.) Der Verfasser mag im Anfang des zwölften Jahrh. in Südflandern gelebt haben. Der neue Gedanke, der hier zuerst auftritt, ist die Pilgerfahrt des Fuchses.

Nun folgte von einem Nordflandrischen Geistlichen Nivardus um 1150 die ausführliche Bearbeitung der Thiersage in dem Reinardus Vulpes, in 4 Büchern, die alle wesentlichen Elemente in sich faßt, welche in den spätern Behandlungen durch die Ausführung nur modificirt worden sind. Wäre dies Gedicht auch schon ins Deutsche übersetzt, was unseres Wissens noch nicht geschehen ist, obwohl wir Deutsche das Uebersetzungseifrigste Volk sind und etwas einmal Uebersetztes hinterher in's Unendliche zu wiederholen nicht müde werden, so würde das Urtheil hierüber klarer und bestimmter sein. Das Gedicht enthält 6596 Verse in Distichen und übertrifft in freier, gewandter Beherrschung der Lateinischen Sprache die besten Werke des zwölften Jahrh., in welchem die Lateinische Kunstpoesie auf einer hohen Stufe stand.

Mönchiſch iſt der ganze Zuſchnitt. Ueber den Verfall der Geiſtlichkeit wird ein bitterer Spott ausgegoſſen. Weder angeſehene Biſchöfe, noch der h. Bernhard, noch der Papſt ſelber, werden verſchont, allein der Verfaſſer war ſeiner Geſinnung nach ein wahrer Chriſt, der auch fromme Geiſtliche ausdrücklich ehrt. Seine heftigſten Stachelreden hat er der Sau Salaura in den Mund gelegt. Mone, der das Gedicht zu Stuttgart 1832 zuerſt herausgab, hat den einzelnen Abtheilungen folgende Namen gegeben: I. Haß und Rachſucht. 1) Reinards Gefahr und Rettung. Er hat Iſengrimms Frau und Kinder beſchimpft, begegnet demſelben und rettet ſein Leben nur, indem er dem Wolf ein fettes Schwein verſchafft, das dieſer ganz allein aufzehrt. 2) Iſengrimms Fiſchfang, wobei ihm die Bäurin Aldrade den Schwanz abhackt. 3) Iſengrimm als Feldmeſſer, wobei die Widder ihn jämmerlich zerſtoßen. II. Der Hoftag. Die Geſchichte vom kranken Könige ganz wie im ältern Gedicht. III. Frühere Thaten. 1) Iſengrimms Wallfahrt; die Geſchichte Bertilianens, wie im ältern Gedicht. 2) Reinards Adelsprobe und Geſchichte vom Hahn Sprotinus, den er berückt. 3) Iſengrimms Mönchthum. 4) Reinhards Zwiſchenſpiel (Schändung der Wölfin in einer engen Schlucht des Wolfsbaues). 5) Iſengrimms Weihe, indem die Mönche des Kloſters Blandinum ihn zerbläuen und ihm ſpöttiſch mit ihren Schlägen die Weihe ertheilen. Fliehend erblickt er ſeine Frau in der unſeligſten Situation und ſchwört dem Fuchs unverſöhnliche Rache. Dieſe drei letzten vom Bär Bruno gedichteten Abenteuer werden bei Hof vom Eber vorgeleſen. 6) Corvigars Siegel. Das Pferd, Corvigar, ſchlägt dem Wolf ſeinen Eiſenſchuh in's Geſicht. IV. Iſengrimms Noth. 1) Joſephs Rachenſprung. Der Widder Joſeph zerſtößt ihm den offen gehaltenen Rachen, in den er ihm hineinzuſpringen eingewilligt. 2) Iſengrimms Theilung. Die alte Fabel von der Jagd mit dem Löwen. 3) Iſengrimms Schwur. Der Wolf ſoll ſchwören, daß er von dem Sohne des Eſels Balduin, Karkophas, die Haut des Vaters zu fordern habe. Karkophas und der Fuchs führen ihn zu einer Falle als dem angeblichen Heiligthume, den Schwur zu leiſten. Das Eiſen erfaßt ſeine aufgelegte Pfote und er muß ſie ſich abbeißen, um zu entkommen. 4) Das wilde Heer. Iſengrimm

trifft im Hain auf die alte Sau Salaura, welche die Heerde herbeiruft, die ihn zerfleiſcht. Unter Verwünſchungen ſtirbt er. 5) Die Klage. Heuchleriſch klagen nun Salaura und Reinardus über den böſen Lauf der Welt und ſcheinbar nimmt der letztere den Papſt gegen die Angriffe der erſtern in Schutz.

Ganz in dem gegen das Pfaffenthum empörten Geiſte dieſes Thierepos iſt ein Gedicht in 388 Verſen im elegiſchen Metrum gehalten, das unter dem Namen Poenitentiarius, Asinarius, Brunellus ſehr oft ſeit der Reformation gedruckt worden iſt und dem dreizehnten Jahrh. angehört. Es iſt die ſchon erwähnte Eſelbeichte, die auch in's Griechiſche überging, wo aber der Ausgang ein anderer iſt, indem der Eſel zuletzt die Rolle des Corvigar gegen den Wolf ſpielt (bei J. Grimm a. a. O. 397 ff. Beſonders von F. Kritz Erfurt 1850. Deutſch von K. Simrock: Altdeutſches Leſebuch, Stuttgart 1854, 147 ff.).

Aus dieſen Lateiniſchen Grundlagen gingen nun Franzöſiſche Bearbeitungen hervor, die einzelne Epiſoden (branches) zum Inhalt nahmen, wie von Pierre de St. Cloot, der 1208 als ſechszigjähriger Greis wegen Ketzerei zu Paris verbrannt ward, Robert de Leſon aus der Gegend von Bayeux u. a. — Le couronnement du renard, in 3398 Verſen, wahrſcheinlich von Marie de France, da es dem Grafen Wilhelm von Flandern gewidmet iſt, der 1251 in einem Turniere blieb und welchem ſie auch andere Gedichte gewidmet hat. — Renart le nouvel von Jaquemars Gielée aus Lille am Ende des dreizehnten Jahrh. — Renart le contrefait, 1320 — 50 von einem Ungenannten. — Renart le bestourné, nur 152 gereimte Verſe von Rutebeuf. (Méon: le Roman du Renart. 4 Volls. Paris 1826. Verſchiedene Branchen, ſodann das couronnement und der nouveau Renart ſind mit 41,748 Verſen darin enthalten. Der Renart contrefait fehlt noch. Auszug aus Méon bei Grimm a. a. O. CXXI—CXXXVI.)

Aus dem Franzöſiſchen ging nun eine mittelhochdeutſche Bearbeitung im zwölften Jahrh. angeblich von Heinrich dem Glichesâre (Gleißner), vermuthlich einem Elſaſſiſchen Dichter, hervor (Reinhart Fuchs von J. Grimm. Berlin 1834.).

Ebenfalls aus dem Französischen entsprang eine Niederländische Bearbeitung von Wilhelm de Matoc, d. h. der Aermliche. Er kam aber in seinem Reinaert nur bis Vers 3394, von wo ab ihn Willem von Uttenhove, ein Priester zu Aerdenborg, mit 4432 Versen fortsetzte; die aber matt und voller gezierter Gelehrsamkeit sind (Matocs Antheil abgedruckt bei J. Grimm a. a. O. 115—267.).

Zuletzt folgte die Niedersächsische dem Heinrich von Alkmar und dem Mecklenburger Rath Baumann zugeschriebene Bearbeitung: Reineke de Vos, Lübek 1498, welche die poetische Vollendung dieser Thiersage ist und auch die natürliche Charakteristik der Thiere mit ihren Handlungen erst in völlige Uebereinstimmung setzt. Die Hauptveränderung, welche in den Französischen Behandlungen gemacht wurde und welche die Niederländer und die Deutschen beibehielten, war, daß der König dem Fuchs zuletzt sein volles Vertrauen schenkt. In der mittelhochdeutschen Bearbeitung muß er dasselbe freilich mit seinem Tode büßen, indem er an dem Trank, den ihm der Fuchs gebraut, sterben muß. Reinhart rettet sich durch die Flucht. Den Zweikampf des Fuchses mit dem Wolf erzählt die Sassische Bearbeitung ganz übereinstimmend mit der Blämischen. Der Wolf wurde nicht mehr getödtet, nur besiegt.

Bei den Nachforschungen über diese Thiersage hat man ein zu großes Gewicht auf die Namen gelegt, aus ihnen heraus den Antheil der einen oder der andern Nation zu erweisen. Die Namen wechseln. Sie gehen herüber und hinüber. Der Fuchs hat im Französischen den Namen renart vom Deutschen reginhart, Rathgeber, behalten; der Esel den Namen baudouin vom Deutschen Baldewin u. s. w. Dafür aber sind wieder Französische Namen in's Deutsche gekommen, wie Schanteklär: chant clair, für den Hahnen u. dergl. Die Nordfranzosen sind ja eben zum großen Theil Franken, also Deutsche. Da sowohl das Mittelhochdeutsche Gedicht als das Niederländische Gedicht sich ausdrücklich auf Französische Quellen berufen, so kann man nicht ein Deutsches, nur ein Lateinisches, als das Prius derselben behaupten. Durch H. Schoppens kehrte dann das Niederdeutsche wieder in's Lateinische zurück.





Das reformatorische Element, welches immer in dieser Thiersage gelegen hatte, war in der Niederdeutschen Behandlung zum Princip des selbstbewußten Protestantismus ähnlich fortgeschritten, als wir die Sage des Theophilus in der Umwandlung zur Faustsage auch der Selbstgewißheit des Protestantismus sich integriren sahen. (Ueber die allgemeine Bedeutung des Reineke de Vos Rosenkranz: Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter 1830, 594—611.)

---

B.

## Die höfische Romantik.

Wir haben einen langen und beschwerlichen Weg durch die Lateinische Poesie zurücklegen müssen, der aber nothwendig war, das rechte Verhältniß der Productivität zu erkennen, welches zwischen ihr und zwischen den nächsten Erscheinungen des romantischen Ideals obwaltet. Wie bei den Persern die Scheiche der theologisch-asketischen Schulen, bei den Byzantinern die Diakonen und Bischöfe der Kirche, so waren auch bei den Romanen die Geistlichen die Hüter und Leiter der Poesie gewesen. Der nächste Fortschritt, den dieselbe machte, war die Entwicklung des romantischen Liebesideals. Auch dies ging insofern von der Kirche aus, als sie den Cultus der Jungfrau Maria bis zur absoluten Apotheose derselben ausbildete und mit ihm der Verehrung des Weibes eine höhere Weihe verlieh. Eine anderweite Anregung gab die Berührung mit den Arabern, das Uebrige aber that die Liebe selber, die ja schon im Griechischen Roman, in der Römischen Elegie und in dem Epos der barbarischen Uebergangsvölker jene rücksichtslose Vertiefung in die Unendlichkeit der subjectiven Empfindung angestrebt hatte, welche ein Hauptmoment der Romantik ausmacht. Die Ausarbeitung des Liebesideals konnte aber nicht mehr dem geistlichen Stande zufallen. Sie mußte das Product der weltlichen Aristokratie werden. Der Ritter war es, der sich der Unbedingtheit seiner erotischen

Gefühle und Vorstellungen überlassen konnte. Die Verfeinerung derselben wurde jedoch erst durch die höfische Geselligkeit erzeugt, die sich der Volkssitte und der nationalen Poesie relativ entfremdete und sich eine ganz phantastische Welt erschuf, in deren Sentimentalität, Abenteuerlichkeit und Wundersamkeit sie wie in einem wachen Traum schwelgte.

Drei Völker treten in diesem Proceß auf, die Franzosen, die Deutschen und die Spanier. Die Franzosen sind die eigentlichen Träger dieser Romantik. Die Deutschen sind schon damals ihre eifrigen Nachahmer. Sie lassen die Schätze ihrer heimischen Heldensage fallen, um alle Wälschen Vorbilder bei sich einzuführen und das eigenthümlich Deutsche bleibt zuletzt fast nur der bittere Tadel solcher Verausländerung. Die Spanier sind selbstständiger und nehmen hauptsächlich nur die Formen der Provençalischen Lyrik auf. Der Gang der Entwicklung ist aber bei allen dreien sich darin analog, daß die Auflösung der phantastischen Idealität sich vorzüglich durch das Drama bewirkt, weil es zur Beobachtung und Gestaltung der Wirklichkeit zwingt.

---

## a) Die Französische Poesie.

Die Französische Poesie ist in dieser Epoche eine doppelte, eine südliche und eine nördliche. Beide entwickeln sich neben einander. Die südliche geht der Zeit nach der nördlichen voran und überträgt ihr auch zum Theil ihre Form. Aber durch die Centralisation des Französischen Staates in Paris siegt doch das Nordfranzösische über das Südfranzösische und das Theater fixirt sich in Paris, von ihm aus auf das übrige Frankreich, späterhin auf ganz Europa, eine unberechenbare Wirkung zu üben, die sowohl die Gestaltung der Sprache als der Sitte in sich begreift. Im Süden hatte die Lyrik, im Norden die Epik das Uebergewicht; in Paris glichen beide Elemente sich aus. Im Süden, in Aquitanien (Occitanien), herrschte das weichere Idiom der langue d'oc; im Norden das härtere der langue

d'oui. Die Loire kann als die Grenze beider Sprachgebiete angesehen werden.

### α) Die Provençalische Lyrik.

Das südliche Gallien hieß schon bei den Römern vorzugsweise die Provinz und dieser Name ist ihm als Provence bis jetzt geblieben. Durch Griechische Kolonisation nach Massilien (Marseille) an den Rhonemündungen besaß es von früh ab eine feinere Bildung. Eine Zeitlang schloß es sich durch Boso 879 zum Arelatensischen Königreiche ab, das 943 wieder zur Grafschaft herabsank, bis es 1092 zwischen den Grafen von Toulouse und Barcelona getheilt ward. In diesem Lande bildete sich vom Ende des eilften bis zum Ende des dreizehnten Jahrh. eine höfische Kunstpoesie aus, die auch nach Catalonien, nach der Lombardei und nach Sicilien übergriff. Die Höfe, namentlich der von Toulouse, wurden der Sammelplatz der Dichter, welche ihre Kunst selbst art de trobar d. i. trouver, Kunst zu finden, nannten und daher ihrerseits troubadours, trovatores genannt wurden. So hießen alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten. Der Stand war gleichgültig. Aimerie von Peguilhen z. B., einer der glücklichsten Dichter in den beiden ersten Dritteln des dreizehnten Jahrh., der in den angesehensten und glänzendsten Verbindungen lebte, war der Sohn eines Tuchmachers. Es war auch gleichgültig, ob der Troubadour zu eigner Lust oder um Lohn dichtete. Von den Troubadours waren daher die Jongleurs nicht scharf unterschieden. So hießen von jocus: Spiel, joculatores, auch ministrales, ministelli, scurrae, diejenigen, welche aus der Poesie und Musik ein Gewerbe machten und auch durch Tanz und Pantomime unterhielten. Es ist dies die überall sich erzeugende mimische Vorstufe des Drama's. Musik war dem Troubadour so nothwendig, als dem Jongleur. Konnte er nicht selbst spielen, so mußte er einen dienenden Jongleur mit sich führen, ähnlich wie in Wales die Barden sich von den Harfnern konnten begleiten lassen. Die Ehrengeschenke für die Sänger bestanden in Kleidern, in Goldketten, in aufgeschirrten Pferden, aber auch in Geld.

## Formen und Gattungen der Provençaliſchen Lyrik.

Die Provençaliſche Lyrik zeigt ſogleich ihre ſubjective Entſchiedenheit durch die ſtrophiſche Gliederung, welche ſie in großer Fülle und Schönheit entwickelte und welche bei ihr, wie bei den Aeoliern und Doriern, bei den Arabern und Scandinaviern, weſentlich mit der Muſik verknüpft war. Dies Moment darf man bei ihrer Beurtheilung nicht vergeſſen. Wenn wir jetzt Hunderte von Liedern vor uns haben und ſie ſtumm leſen, ja auch laut recitiren, ſo dünkt uns doch bald eine große Monotonie der Gedanken und Wendungen da zu ſein. Die Lectüre ermüdet uns. Allein wir vergeſſen die Muſik. Durch ſie kam noch eine Friſche und Individualiſirung in den Vortrag, welche die ſtereotypen Ausdrücke neu erſcheinen ließ. Der Vers hieß mot: Wort (Vers hieß eine Canzonenform). Das Wort wurde nach dem Accent, nicht nach der Quantität gemeſſen. Mehre Verſe bilden eine cobla: Verknüpfung, d. i. Strophe. Mehre Strophen machen ein trobar oder obra oder chan oder sonet, d. h. Lied aus. Alle Lieder haben den Reim und die Strophen gewöhnlich den refrim: Widerhall, Refrain.

Der Gattung nach unterſcheiden ſich drei Hauptrichtungen, die ſich aus dem Weſen dieſer ritterlichen Lyrik ergeben, die Canzonen Cansôs oder chansôs, die Sirventês uud die Tenzonen. Der Dichter ſang die Liebe zu ſeiner Schönen und zu Gott; er ſang das Lob des Edlen, dem er ſich anſchloß; er ſang die grübleriſche Betrachtung, in welche ihn irgend ein Thema, vorzüglich das der Liebe, verſtrickte.

1) Cansôs. Der Sänger mußte ſich eine Dame wählen, die ihm die würdigſte zu ſein ſchien und die er in ſeinen Gedichten als die Exiſtenz des Schönheitsideals feierte. Dies Verhältniß war ſelbſt ein ideales, denn es war nicht um eine ernſte Bewerbung zu thun. Es war daher gleichgültig, ob die Dame vermählt war oder nicht. Gewöhnlich wählte der Dichter eine Tochter oder Verwandte ſeines Gönners, wohl gar deſſen Gattin. Der Abſtand des Ranges ward hierbei nicht beachtet. Welchem Stande der Dichter auch angehören mochte, ſo war er, der ihren Ruhm verkündete, ihr ſchon als ſolcher werth. Es

ſtörte nicht, wenn der Dichter neben ſeiner idealen Liebe ſeine Sinnlichkeit in andern geheim gehaltenen Verhältniſſen befriedigte, allein auch die ideale Liebſchaft ſchlug oft, wie die Geſchichte der Troubadours zeigt, in den ſinnlichſten Realismus um und verletzte auch die Heiligkeit der Ehe. Es entwickelte ſich in dieſer höfiſchen Lyrik neben wahrhaft ſchöner Erotik auch eine unſittliche Sentimentalität des phyſiſchen und moraliſchen Ehebruchs, die ſich von da ab der ganzen Europäiſchen Poeſie mehr oder weniger als ein krankhaftes Spiel mit widerſpruchvollen Empfindungen tief eingeimpft hat und ganz vorzüglich für romantiſch gilt. Die Vergötterung der Angebeteten ging geradezu nicht nur ins Grenzenloſe, Alberne, Verrückte, ſondern auch in's Irreligiöſe. Eine Nacht der Geliebten im Schooß zu ruhen, ward höher als das Paradies geachtet. Nach der Gunſt der Geliebten zu ſtreben, galt für nothwendiger, als ſich um des Himmels Gnade zu bemühen u. ſ. w. Und ſolche Phraſen wurden conventionell. Das religiöſe Lied wurde daher auch von den Troubadours wenig angebaut, denn die Kirche konnte es nicht brauchen und die Geſellſchaft wollte es nicht hören. Erſt im Alter pflegten ſich die Dichter mit ihm zu beſchäftigen. Das erotiſche Lied hatte noch mancherlei Arten. Der descort z. B., im Gegenſatz zu accort, iſt das Lied des Zwieſpalts, wo durch den Inhalt wie durch die Form, in welcher die Strophen weder in Versart noch Verszahl übereinſtimmten, unerwiderte Liebe ſich ihren angemeſſenen Ausdruck gab. Balada, dansa waren leichtfertige, flüchtige, zur Tanzbegleitung beſtimmte Lieder, bei denen mehr auf die Melodie als den Inhalt geſehen wurde. Pastorella, pastoreta waren Dialoge mit Graſerinnen, Schäferinnen. War die Schöne eine Kuhhirtin, ſo hieß das Lied vaqueyra. Wie die antiken Bukolika ging es oft ins Schlüpfrige über. Beſonders üppig aber waren die Tag- und Abendlieder, die albas und serenas. Die erſtern empfangen einen beſondern Inhalt durch den Wächter, den die Liebenden ausſtellen, ſie beim erwachenden Morgenlicht, der Alba, (Aube du jour) zu warnen, um nicht vom Ehemanne oder Mitbewerber im Bett überraſcht zu werden. Planh: das Klagelied, ſei es über den Tod einer Freundin, ſei es bei einer politiſchen

Veranlaſſung, iſt durch ſeinen Schwung in der Regel eines der beſten Lieder.

2) Sirventês. Dieſer Name, auch sirventesc, sirventesca, iſt von servire abgeleitet und bezeichnet ein Gedicht, das im Dienſt eines Herrn von ſeinem Hofdichter verfaßt iſt und den Dichter durch freimüthige Kritik des öffentlichen Handels, durch Angriff des Schlechten und Vertheidigung des Rechten, zu einem bedeutenden Rang in der Geſellſchaft erhob. Im Ton bitter, oft ſchneidend, zur Einmiſchung von Perſönlichkeiten geneigt, ſelbſt in der äſthetiſchen Kritik, ſogar im Loblied, legt es Zeugniß von dem großen Verſtande und nicht ſelten auch von der Kühnheit der Dichter ab. Das Sirventês war politiſch im Lob und Tadel der Fürſten, in Kampfſchilderungen und in der Aufforderung zum Kampf, zu Kreuzzügen (prezicansa: Predigt). Es war moraliſch, wenn es die Gebrechen der Zeit überhaupt oder einzelner Stände tadelte und weder die Geiſtlichkeit noch den Papſt mit ſeinem Ghibelliniſchen Grimm verſchonte. Es war perſönlich, wenn es die eigenen Angelegenheiten des Dichters, die auch politiſche ſein konnten, betraf. Zuweilen ging es von dieſer Seite auch als eine Miſchgattung in die Canzone über, wenn der Dichter ſeine Liebeshändel einflocht.

3) Tenzone, von tensôs, Streit. Sie war ein Wettgeſang über irgend einen beliebigen Gegenſtand, eine Dialektik des Witzes, und hieß auch contenciôs, oder jocs partitz d. h. jeu parti, weil die Streitenden ſich in die Fragen theilten, daher auch partimens oder partia: Theilung. Bezog ſie ſich auf Liebe, ſo hieß ſie auch jocs d'amor oder jocs enamoratz: Liebesſpiel. Stritten mehr als zwei Perſonen, ſo hieß ſie torneiamens: Turnier. Die Dichtenden griffen jeder den Satz des Gegners an; hatten ſie reihum ſich ihre Strophen vier bis achtmal mitgetheilt, ſo ſchloß man die Verhandlung und fügte das Gedicht zuſammen. Es war der ſcholaſtiſche Geiſt des Zeitalters, der in dieſem Spiel des Verſtandes ſich genug that. Aus ihm gingen die Liebeshöfe hervor, die mit den poetiſchen Geſellſchaften in Amiens, Arras und Valenciennes, den ſogenannten puys, nicht zu verwechſeln ſind. Der berühmteſte cour d'amour war in Toulouſe. (Fr. Diez: Die Poeſie der Troubadours. Zwickau

1826. Für die Kenntniß der Provençalischen Sprache ist ebenfalls ein ausgezeichnetes Werk Deutschen Fleißes zu nennen: Ed. Mätzner: Altfranzösische Lieder, berichtigt und erläutert mit Bezugnahme auf die Provençalische, Altitalienische und Mittelhochdeutsche Liederdichtung. Nebst einem Altfranzösischen Glossar. Berlin 1853.)

## Epik und Didaktik der Provençalen.

Die Epik der Provençalen war unbedeutend. Ihr eigenthümlichstes Product war die liebliche Erzählung von der schönen Maguelone durch Bernard von Trevienz am Ende des 12ten Jahrh. Die Versification einiger Legenden nach Lateinischen Grundlagen, Nacherzählungen Nordfranzösischer Sagen, eine Beschreibung der feudalen Kämpfe zwischen Girart von Rousillon und Karl Martell, ein Prosaroman Philomena zur Verherrlichung der Abtei la Grasse, und ähnliche Werke verdienen neben der Ursprünglichkeit, dem Glanz und Umfang der Lyrik keine Berücksichtigung. In didaktischer Beziehung dagegen sind die Gedichte der Waldenser oder Albigenser sehr merkwürdig, die aus dem Anfang des zwölften Jahrh. stammen und den einfachen, ächt evangelischen, antipapistischen Geist athmen, der auch in den Liedern der Troubadours so oft den prophetischen Strafton erklingen läßt. Sie sind in Alexandrinerartigen Versen mit langer Reimfolge gedichtet und bei Raynouard: Choix de poèsies originales des Troubadours, Paris 1816, I, abgedruckt. Sie führen verschiedene Titel: la nobla Leyczon, unstreitig das wichtigste Gedicht, gewissermaaßen das Glaubensbekenntniß der Waldenser; la barca, lo novel sermon, lo novel comfort, lo payre eternal u. s. w. Jahrhunderte lang hat die Römische Kirche diese Tendenzen mit blutiger Grausamkeit verfolgt. Sie waren eine Miturſache, daß die Provençalische Poesie und Sprache der Nordfranzösischen unterlag. Sehr merkwürdig ist auch eine noch rohe, sonst in derselben Form gehaltene, in einem Fragment noch vorhandene Behandlung des Lebens des Boethius zu einem erbaulichen Zweck. — Die Troubadours stimmten zuweilen auch den Ton trockner Sittenprediger an, wie

Arnaut von Marveuil, Bertram Carbonel von Marſeille, Guiraut del Olivier von Artos und A.; Guiraut von Cabreira und Guiraut von Calauſon verfertigten eigene Gedichte zum Unterricht für Spielleute. Als die Lyrik ſank, wurden auch weitläufige Gedichte gemacht, die eine Art Encyklopädie alles Wiſſenswürdigen enthielten, wie Matfre Ermengau 1258 unter dem wunderlichen Titel: das Brevier der Liebe; und Peire von Corbian unter dem Titel: der Schatz, veranſtalteten.

## Perioden der Provençalpoeſie.

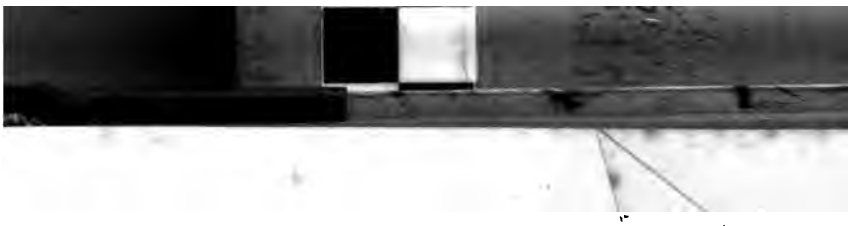
Eine erſte Periode kann man von 1090—1140 rechnen. Ihr Charakter war ein bewußtes Streben aus dem Einfachen zum Künſtlichen, ihr perſönlicher Träger Guillem IX, Graf von Poitiers, der 1087 bis 1127 regierte. — Eine zweite Periode, die Blüthe der Kunſtpoeſie, reicht bis zur Mitte des dreizehnten Jahrh. Nach Innen zu wird ſie durch die Begeiſterung des Inhalts und die Vollendung der Form, nach Außen durch die ehrenvolle und glückliche Lage der Dichter bezeichnet. Hierher gehören Bernard von Ventadour, der Sohn eines Bäckers, den ſein Herr Ebles II. von Ventadour, ſelbſt in der Kunſt unterrichtete. Als er ſich in deſſen Gattin Agnes verliebte, ward er verwieſen und ſt. 1195 in einem Limoſiniſchen Kloſter. Marcabrun aus Gascogne, ein Günſtling Alphons VIII. von Caſtilien, geſt. um 1180, merkwürdig wegen ſeiner ſatiriſchen Behandlung der Liebe; Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, der ſich im ächten Rittergeſchmack in die Gräfin Meliſende von Tripolis verliebte, ohne ſie geſehen zu haben; als er krank wurde, kam ſie zu ihm, er ſtarb in ihren Armen und ſie ging hierauf in ein Kloſter; Guillaume de Cabestaing hielt es mit der Gemahlin ſeines Gönners Raimund von Caſtil-Rouſſillon, ward von dieſem ertappt und getödtet; er riß ihm das Herz aus, ließ es braten, ſetzte es ſeiner untreuen Frau Margarethe vor, die es auch verzehrte, worauf er ihr die Wahrheit ſagte und ſie eines freiwilligen Hungertodes ſtarb; Guiraut von Borneil zwiſchen 1175 und 1220, der den ſpätern Troubadours als Muſter des Geſanges galt; Peire Vidal aus Toulouſe, ein Kürſchnersſohn,

der viele Reisen machte, den ausschweifendsten Abenteuerlichkeiten sich hingab, aber doch neben seiner Erotik sich auch als scharfen Beobachter der Welthändel zeigte; Arnaut Daniel aus Perigord bis um 1200, der sich bestrebte, der schweren Kunstmanier, worin Marcabrun, der Graf d'Orange, Peire d'Auvergne u. A. glänzten, durch räthselhafte Ausdrücke, neugebildete Wörter, seltsame Wortspiele, verwickelte Constructionen und schwere Reime die größte Ausdehnung zu geben; Bertrand von Born, Vicomte von Perigord, nach einem bewegten, stets in die Englischen Unruhen verflochtenen Leben um 1230 als Cisterzienser gestorben, der Sänger der ritterlichen Artigkeit und höhern Geselligkeit, aber auch des Kampfs und der Zerstörung, die er mit leidenschaftlichem Entzücken besingt, an den Frevelmuth Arabischer Recken erinnernd; Folquet aus Genua, Kaufmann, dann Hofdichter beim Vicomte von Marseille, dessen Gattin er liebte, seit 1187 bei der Gräfin Eudoxia von Montpellier, 1195 Cisterzienser, 1205—31 als Bischof von Marseille der heftigste Gegner der Albigenser; Pons von Capdeuil; Rambaut von Vaqueiras, 1207 auf einem Kreuzzug durch die Bulgaren gefallen; der Mönch von Montaudon, aus einer adligen Familie der Auvergne, um 1200 als Prior von Villefranche gest., ein kecker, cynischer Satiriker; Gaucelm Faidit, in vielerlei Liebeshändel verstrickt, nahm eine öffentliche Dirne zur Frau; Blacas; Aimeric von Pequilhen u. A. — Die dritte Periode neigte sich zum Elegischen und Belehrenden. Im Formellen änderte sich wenig, im Inhalt herrschte der Ernst vor. Der ideale Enthusiasmus verschwand und Verarmung, welche der Verschwendung der Freigebigkeit folgte, verkümmerte die Hofpoesie. Zwar wurden Dichter und Sänger noch immer beherbergt, allein im Ganzen waren dies die gemeinsten ihrer Klasse, die sich mißbrauchen ließen und wenig kosteten; es waren die zahllosen Verderber der Kunst, deren man endlich müde ward und sie verbannte. Das Sirventes, von einem Peire Cardinal, bis 1230, von Guillem Figueiras, bis 1250, zeichnete sich noch am meisten aus. Guirant Riquier, aus dem Spanischen Hause Lara, 1250—94, strebte eine neue Epoche durch Gelehrsamkeit zu begründen, dichtete Schäferlieder, Sirventes, Lehrgedichte u. s. w., vermochte

aber den Verfall der Kunſt nicht aufzuhalten. (Fr. Diez: Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1829. — E. Brinkmeier: Die Provençaliſchen Troubadours. Halle 1844. — Fauriel: histoire de la poësie provençale. Paris 1840. III.)

## β) Die Nordfranzöſiſche Epik.

Die Nordfranzöſiſche Epik in der Sprache des Nordfranzöſiſchen Romanze ſeit der Mitte des zwölften Jahrh. war vorzüglich ein Werk der Geiſtlichkeit. Ein Germaniſch-volksthümliches Epos fehlte. Aus dem Keltiſchen Sagenſtock in der Bretagne und aus der legendariſchen Ueberlieferung der Kirche wurde allmählig ein Epos gemacht, das von vorn herein einen künſtlichen Charakter trug. Die Clercs als die gelehrten Verarbeiter Keltiſcher Mabinogion, Fränkiſcher Kunden und kirchlicher Legenden ſtanden den Jongleurs als den wandernden Volksdichtern gegenüber und beſchuldigten dieſe, in deren Munde die Stoffe beweglich blieben, oft der Verderbniß der Sage. Die Dichter hießen Trouvères, die Jongleurs, ſofern ſie verſificirte Erzählungen vortrugen, im Allgemeinen Ménestriers d. h. Ministri, Ministeriales. Die Jongleurs unterhielten, wie in der Provençe, das Publicum auch durch Poſſenreißerei, durch Taſchenſpielerei, durch Vorzeigen abgerichteter Thiere u. dergl. Trugen ſie kleinere Erzählungen vor, ſo hießen ſie Lechnor's, wenn ſie Lai's abſangen. Lai war der altbretoniſche Ausdruck für balladenartige Sagen, die in eigenthümlicher Melodie geſungen wurden. Der Name kommt vom Kymriſchen Llais: Stimme, Geſang, Lied her. (F. Wolf: über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.) Recitirten die Meneſtriers aus Proſa und Geſang gemiſchte Erzählungen: contes, dits, ſo hießen ſie Conteours oder Diseurs; ſprachen ſie Fabliaux, ſo hießen ſie Fableours; trugen ſie größere Ritterromane, chansons de geste, vor, ſo hießen ſie Gesteours. Sie begleiteten ihren Geſang mit der Harfe und hießen deshalb auch Harpeours, oder mit dem Tambourin: tabor, das von den Arabern eingewandert war, und hießen dann Ta-





beours. Nach ihren pantomimiſchen, ins Theatraliſche den Darſtellungen nannte man ſie Mimes oder Histrio türlich beſtand der epiſche Geſang nur in einem ſehr Rhythmus. Die Versart der kleineren Erzählungen u Bretoniſchen Sagen war der vierfüßige Schlagreim. Die beiden Hauptformen waren der Alexandriner, der ſeinen Namen von der Alexandreis Alexanders von Bernay erhalten haben ſoll und im Grunde unſer Nibelungenvers war, und der fünffüßige jambiſche Vers. Eine nach Belieben kleinere oder größere Folge ſolcher Verſe von 10 bis zu 80 mit demſelben Reim bildete ſtrophenartige Abſchnitte die zuweilen noch durch einen dreifüßigen Abfall mit weiblicher Endung ohne Reimverbindung geſchloſſen ward.

Für den Verbreitungsbezirk der Dichter muß man das Verhältniß beachten, welches durch die Kelten einerſeits, durch die Normannen andrerſeits zwiſchen Frankreich und England beſtand. Die Dichter lebten ſowohl hier als dort, ähnlich wie die Provençalen auch in Catalonien und Italien lebten, oder wie die Scholaſtiker damals nicht weniger ein Wanderleben führten. Die älteſten Dichtungen im Nordfranzöſiſchen Romanzo waren verſifizirte Reproductionen kirchlicher Stoffe aus der Lateiniſchen Sprache, die nicht ſowohl einen Kunſtwerth, als nur das materielle Verdienſt der Einbürgerung ſolcher Stoffe und der Cultur der Sprache hatten. Die Reiſen des heiligen Brandanus; Barlaam und Joſaphat und die Legende von den ſchlafenden Brüdern oder den ſieben Märtyrern von Epheſus, von Chardry; das Leben der Maria, Chriſti und Prophezeiungen des Antichriſts von Berenger; Legenden, wie die Geſchichte vom Kreuze Chriſti; dogmatiſche Handbücher, wie das Manuel Guillaume's de Wadington u. a. gehören hieher. Bei dem Uebergewicht, welches die Geiſtlichkeit als die wiſſenſchaftlich gebildete Ariſtokratie hatte, wurden auch urſprünglich nationale Elemente in eine legendariſche Richtung umgewendet, wie die Normanniſchen Geſchichten vom König Wilhelm, von Robert le diable und von ſeinem Sohn Richard sans peur. Der Herzog Robert, ſchon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, bauet ſich im dunkeln Walde ein Haus, wo er alle erdenkbaren Gewalt-

aber den Verfall der Kunst nicht aufzuhalten. (Fr. Diez: Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1829. — E. Brinkmeier: Die Provençalischen Troubadours. Halle 1844. — Fauriel: histoire de la poésie provençale. Paris 1840. III.)

---

## β) Die Nordfranzösische Epik.

Die Nordfranzösische Epik in der Sprache des Nordfranzösischen Romanze seit der Mitte des zwölften Jahrh. war vorzüglich ein Werk der Geistlichkeit. Ein Germanisch-volksthümliches Epos fehlte. Aus dem Keltischen Sagenstock in der Bretagne und aus der legendarischen Ueberlieferung der Kirche wurde allmählig ein Epos gemacht, das von vorn herein einen künstlichen Charakter trug. Die Clercs als die gelehrten Verarbeiter Keltischer Mabinogion, Fränkischer Kunden und kirchlicher Legenden standen den Jongleurs als den wandernden Volksdichtern gegenüber und beschuldigten diese, in deren Munde die Stoffe beweglich blieben, oft der Verderbniß der Sage. Die Dichter hießen Trouvères, die Jongleurs, sofern sie verfificirte Erzählungen vortrugen, im Allgemeinen Ménestriers d. h. Ministri, Ministeriales. Die Jongleurs unterhielten, wie in der Provençe, das Publicum auch durch Possenreißerei, durch Taschenspielerei, durch Vorzeigen abgerichteter Thiere u. dergl. Trugen sie kleinere Erzählungen vor, so hießen sie Lechnor's, wenn sie Lai's absangen. Lai war der altbretonische Ausdruck für balladenartige Sagen, die in eigenthümlicher Melodie gesungen wurden. Der Name kommt vom Kymrischen Llais: Stimme, Gesang, Lied her. (F. Wolf: über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.) Recitirten die Menestriers aus Prosa und Gesang gemischte Erzählungen: contes, dits, so hießen sie Conteours oder Diseurs; sprachen sie Fabliaux, so hießen sie Fableours; trugen sie größere Ritterromane, chansons de geste, vor, so hießen sie Gesteours. Sie begleiteten ihren Gesang mit der Harfe und hießen deshalb auch Harpeours, oder mit dem Tambourin: tabor, das von den Arabern eingewandert war, und hießen dann Ta-





beours. Nach ihren pantomimiſchen, ins Theatraliſche übergehenden Darſtellungen nannte man ſie Mimes oder Histrions. Natürlich beſtand der epiſche Geſang nur in einem ſehr einfachen Rhythmus. Die Versart der kleineren Erzählungen und der Bretoniſchen Sagen war der vierfüßige Schlagreim. Die andern beiden Hauptformen waren der Alexandriner, der ſeinen Namen von der Alexandreis Alexanders von Bernay erhalten haben ſoll und im Grunde unſer Nibelungenvers war, und der fünffüßige jambiſche Vers. Eine nach Belieben kleinere oder größere Folge ſolcher Verſe von 10 bis zu 80 mit demſelben Reim bildete ſtrophenartige Abſchnitte die zuweilen noch durch einen dreifüßigen Abfall mit weiblicher Endung ohne Reimverbindung geſchloſſen ward.

Für den Verbreitungsbezirk der Dichter muß man das Verhältniß beachten, welches durch die Kelten einerſeits, durch die Normannen andrerſeits zwiſchen Frankreich und England beſtand. Die Dichter lebten ſowohl hier als dort, ähnlich wie die Provençalen auch in Catalonien und Italien lebten, oder wie die Scholaſtiker damals nicht weniger ein Wanderleben führten. Die älteſten Dichtungen im Nordfranzöſiſchen Romanzo waren verſifizirte Reproductionen kirchlicher Stoffe aus der Lateiniſchen Sprache, die nicht ſowohl einen Kunſtwerth, als nur das materielle Verdienſt der Einbürgerung ſolcher Stoffe und der Cultur der Sprache hatten. Die Reiſen des heiligen Brandanus; Barlaam und Joſaphat und die Legende von den ſchlafenden Brüdern oder den ſieben Märtyrern von Epheſus, von Chardry; das Leben der Maria, Chriſti und Prophezeiungen des Antichriſts von Beranger; Legenden, wie die Geſchichte vom Kreuze Chriſti; dogmatiſche Handbücher, wie das Manuel Guillaume's de Wadington u. a. gehören hieher. Bei dem Uebergewicht, welches die Geiſtlichkeit als die wiſſenſchaftlich gebildete Ariſtokratie hatte, wurden auch urſprünglich nationale Elemente in eine legendariſche Richtung umgewendet, wie die Normanniſchen Geſchichten vom König Wilhelm, von Robert le diable und von ſeinem Sohn Richard ſans peur. Der Herzog Robert, ſchon vor der Geburt verflucht, unter Sturm und Gewitter geboren, bauet ſich im dunkeln Walde ein Haus, wo er alle erdenkbaren Gewalt-

in der Schilderung der himmlischen Seligkeit als eines Balles, den Christus und die Apostel, Heilige und Engel im Himmel feiern u. s. w. — Die Geistlichen verfaßten daher Contes dévots, als ein Gegengewicht gegen die weltlichen Erzählungen. Die Mönche Hugo Farsi, Guibert von Nogent, Herman, Catimpré u. A. hatten das Leben der Väter, Einsiedler und Nonnen Lateinisch geschrieben. Nach solchen Quellen bearbeitete Gautier de Coinsi, der als Prior zu St. Médard in Soissons 1236 st., seine Contes dévots, die vornehmlich die Wunderkraft der Jungfrau Maria verherrlichen. Diese Polemik gegen die sündhafte Weltlichkeit wurde aber oft selber frivol, denn Maria, wenn man nur in ihrem Cultus sich exact erweis't, wird zur Beschützerin der lasterhaftesten Personen, steht einer Aebtissin, die sich hatte schwängern lassen, als Hebamme bei, versieht für eine liederliche Nonne zehn Jahr das Amt im Kloster, während sich dieselbe draußen in aller Sinnlichkeit tummelt u. s. w. Der männliche Held dieser Mirakel ist gewöhnlich der Teufel, der aber natürlich der Maria immer unterliegt.

Diese Unterhaltungsliteratur war also, bei aller Breite, welche sie einnahm, auch noch keine neue Stufe der Poesie. Eine solche wurde erst durch die Entwicklung folgender vier Elemente gegeben: 1) des Kampfs des Vasallen mit seinem Lehnsherrn; 2) des Kampfs des christlichen Ritters gegen die Sarazenen; 3) des Kampfs des Artusischen Tafelrunders für eine Dame; 4) des Kampfs des Templeisen für den mystischen Gral. Die beiden ersten Elemente lassen sich auch als das Fränkisch-Kärlingische, die beiden andern als die Bretonisch-häretischen bezeichnen. Ist auch selbst von diesen Dichtungen der Kunstwerth noch nicht hoch anzuschlagen, haben sie ihre Bedeutung vorzüglich in der sprachlichen Seite und in der Vorbereitung, welche sie als Stoff für eine spätere Poesie anlegten, so entfalteten sie doch die wesentlichsten Momente der Ritterlichkeit: Lehenstreue, Gläubigkeit, Courtoisie und Priesterlichkeit. Der Priester ist auch ein Kämpfer, der geistliche Ritter aber ist ein priesterlicher Ritter.

## αα) Das Fränkisch-Kärlingische Epos.

Die Franken gaben durch das Germanische Lehenswesen das eine, die Züge Karls des Großen gegen die Heiden das andere Element einer Menge von Sagen, die jedoch nicht zu einer poetisch klaren und schönen Gestaltung sich durcharbeiteten. Das Epos bedarf allerdings vieljähriger Tradition, um sich zu läutern, allein es bedarf auch eines Genius, der seinen Gährungsproceß endlich durch wahrhafte Kunst abschließt. Sonst bleibt es trübe, verworren und bröckelt auseinander. Der Gährungsproceß der Fränkisch-Kärlingischen Sage hatte zwei Elemente in sich, die keineswegs ausschlossen, zu einer höhern Einheit verbunden zu werden, allein es kam nicht dazu. Das eine, das Vasallenthum, blieb in einer zwar titanenartigen, aber auch sehr rohen Form, und das andere, der Kreuzzug gegen die Ungläubigen, wurde in einer hyperphantastischen Weise durch abgeschmackte Wunder und Geschichtswidrigkeiten ungenießbar gemacht. Das erste Element hat sich am Reinsten in der Geschichte des Herzogs Haimon und seiner vier Söhne Ritsart, Adelart, Writsard und Reinhold, oder, wie sie im Französischen heißen, Richard, Alard, Guiscard und Rinald (Regnault), zusammengefaßt. Wenigstens ist diese Sage als Volksbuch im Französischen, Niederländischen und Deutschen das bleibende Denkmal des Vasallenkampfes geworden. Die Tiefe seiner Zerrüttung ist eigentlich in einem Gedicht: Chanson de Loherain, das zwischen dem zehnten und zwölften Jahrh. abgefaßt wurde und zum Theil wirkliche Thatsachen verarbeitete, noch anschaulicher und weitgreifender dargestellt (P. Paris: li romans de Garin le Loherain. Paris 1833—46, III Vol.) Die poetische Einheit der Sage von den Haimonskindern liegt in Reinhold, allein, wie wir schon sagten, eine zu große Rohheit hat den Adel des Heldengemüthes niedergehalten. Es hätte ein Epos werden können, wie die Geschichte des Persischen Rustem. Blutrache, Loyalität, Pietät sind die Mächte, welche diese wilden, kühnen Menschen in Bewegung setzen. Die Sentimentalität der romantischen Liebe ist noch fern von ihnen. Die Sarazenen sind noch nicht sowohl Glaubensfeinde, als Feinde überhaupt. Als

die Brüder exilirt werden, fliehen ſie zu dem Sarazenenkönige Saforet und dienen ihm mehre Jahre ohne den geringſten Scrupel. Karl iſt noch König, der Erſte unter ſeinen zwölf Pairs. Er muß ſich dieſen ſehr fügen, läßt überhaupt viel geſchehen, was nicht ſein ſollte, bis dann einmal ſein Zorn blitzartig hervorbricht und gnadelos auf ſeinen Gegner niederfällt, ſo daß er dann ebenſo roh erſcheint, als der alte Aimon de Dordogne. Die Sage hat inſtinctiv der brutalen phyſiſchen Kraft ein Gegengewicht in dem Malegis oder Maugis (d. i. Magus) von Aigremont, Sohn des Herzogs Beuves (Buovo) gegeben, der ſeinem Vetter Reinhold durch Gelehrſamkeit, Liſt, Zauberei in ſeinen Verwicklungen auf heitere und edle Art hülfreich iſt. Das Lehensweſen iſt die Seele der Colliſionen. Z. B. Karl bezwingt Haimon. Der Herzog muß ihm ſchwören, ihm ſeine Söhne auszuliefern, falls er ihrer mächtig würde. Als dieſe nun, die Mutter Aye zu ſehen, zum Beſuch kommen, bekämpft er ſie. Reinhold aber rettet ſie nicht nur, ſondern nimmt ſeinen Vater gefangen und ſchickt denſelben, auf einen Eſel gebunden, durch einen Treiberjungen an Karl. Der tragiſchen Entwicklung, welche die Sage hätte nehmen ſollen, iſt die Spitze dadurch abgebrochen, daß ſie ſich zuletzt ins Legendenhafte wendet. Reinhold wurde zu einem Heiligen gemacht und ertränkte das edle Roß Bayard, das ſo oft ihn und die Brüder getragen, in den Fluthen des Rheins. Das Gedicht: les quatre fils Aimon (Regnault de Montalban), wurde zuerſt von Hüon de Villeneuve am Anfang des dreizehnten Jahrh. verfaßt. Die vierte Branche des Gedichts von den Lothringern: Garin de Monglaive mit ſeinen vier Söhnen Girard, Regnier, Milon und Amaud, war eine Nachahmung. — Auf ähnlichen Verhältniſſen beruhend waren die Gedichte von Maugis d'Aigremont, von Doolin de Mayence, von Gerard d'Euphrate, von Ogier le Danois, von ſeinem Sohn Meurvin u. ſ. f. Ogier machte den Uebergang in den Bretoniſchen Kreis. Seine Geliebte, die Fee Morgane, war Arturs Schweſter. Sie entführte ihn nach dem Wunderreich Avallon, welches kein anderes, als die herrliche Apfelinſel Avallenau des Barden Talieſin iſt. Er wird aber von dort, der Chriſtenheit in ihrer größen Noth einſt zu helfen, wiederkehren (La che-





valerie Ogier de Danemarche par Raimbert de Paris, Poëme du XII siècle. Paris 1839, 2 Vol.)

Wenn Karl in dieſen Sagen noch als der Germaniſche Lehensfürſt mit den trotzigen, zur Empörung geneigten Vaſallen ſich herumzuſchlagen hat, ſo iſt er nach einer andern Seite hin zum Vorbild aller Kreuzritter verkirchlicht worden. Er iſt nicht nur König, er iſt Römiſcher Kaiſer, Kaiſer der Chriſtenheit. Er iſt nicht nur von den Pairs umgeben, ſondern Engel bewachen ihn. Gott ſelber ſendet ihm ſein Schwert und begnadet ihn mit Traumgeſichten. Damit er die Heiden vertilgen könne, läßt er die Sonne ſelber für ihn ſtill ſtehen. Wie aber auf jener Seite der eigentlich active Held Reinhold iſt, ſo auf dieſer Roland, der Freund Oliviers, die zuſammen ein ſchönes Bild ritterlicher Waffengenoſſenſchaft darſtellen. Durch den Verrath des Mainzers Ganelo kommt der herrliche Roland im Thal von Roncevaï um. Von dieſer Geſchichte wurden unſtreitig früh ſchon Lieder umgetragen, denn 1066 ſang man vor der Schlacht von Haſtings das Rolandslied, das Taillefer gedichtet hatte. Dies haben wir nicht mehr, aber ein anderes von Turold, dem auch ein epiſches Gedicht über Roland zugeſchrieben wird. (F. Michel: la chanson de Roland ou de Roncevaux du XII siècle. Paris 1837. Hierin iſt auch ein Lateiniſches Gedicht im elegiſchen Metrum abgedruckt: de traditione Guenonis sive bellum de Runcevalle.). Aus Volksliedern und Volksſagen ſchrieb der Pſeudoturpin, vielleicht ein Mönch zu St. Denys bei Paris, ſein bekanntes Buch: Turpini de vita Caroli Magni et Rolandi historia, in welchem Karl ganz mit der kirchlichen Glorie überſtrahlt wurde. Dieſe Tendenz ließ Karl in einem Gedicht ſogar eine Wallfahrt nach Konſtantinopel und Jeruſalem machen, eine Fiction, die in dem Roman Galien le restauré bis ins Lächerliche hin übertrieben ward. Das intereſſanteſte Epos, das außer der Rolandsſage auf dem Boden der Sarazenenkämpfe entſtand, war unſtreitig das von Fierabras, jenem furchtbaren Rieſen, der ſich zuletzt doch zum Chriſtenthum bekannte, eine Sage, die Calderon noch für ſeine Brücke von Mantible und Fortiguerra für ſein Epos Ricciardetto benutzt hat (in einer Provençaliſchen Bearbeitung herausgeg. von,

J. Bekker, Berlin 1829.) Ueber dem Blick nach Spanien hin iſt jedoch nicht zu vergeſſen, daß Karl auch als der Sachſenbekehrer gefeiert ward. Jean Bodel von Arras, ein trefflicher Dichter, der ſo unglücklich war, durch die ſchreckliche Krankheit des Ausſatzes von aller Geſellſchaft ausgeſchloſſen zu werden, verfaßte in etwa 6000 Alexandrinern la chanson des Saxons oder de Guiteclin de Saissogne nach ältern Liedern der Trouvères, wie er ſelber ſagt. Guiteclin iſt Witukind (wituchtnd, woodchild, Waldſohn, d. h. der Verwieſene. Fr. Michel: la chanson des Saxons. Paris 1839. 2 Vol.)

Alle Epik treibt aus der Genealogie der Helden heraus noch eine Menge Schößlinge, die nicht mehr tief im Urleben der Sage wurzeln, aber oft durch eigenthümliche Züge erfreuen. An die Karolingiſche Sage haben ſich viele kleinere und größere Gedichte locker angeknüpft, die vorzüglich das leidende, aber im ſtillen Dulden des Leids ſittlich große Weib zum Gegenſtande haben. Schon Aya in den Haimonskindern iſt ein ſolches Weib, das z. B. mit Fauſtſchlägen vom grimmen Gemahl mißhandelt wird, aus Furcht vor ihm heimlich mit ihren vier Söhnen niederkommt und erſt, als er ſich über ſeine Kinderloſigkeit beklagt, ſie ihm zögernd vorführt. Solch ein Weib war auch Pipin's Bertha mit dem großen Fuß, Karls Mutter, eine von den Jongleurs volksmäßig umgetragene Geſchichte, die Adenez le Roi, Minſtrel Heinrichs III. von Flandern und Brabant, in der Mitte des dreizehnten Jahrh. dichtete. (P. Paris: li romans de Bertha aus grans piés. Paris 1832.) Auch Girardin d'Amiens dichtete in Alexandrinern eine histoire de Pepin et de Berthe sa femme. Hieher gehören auch Charlemagne, fils de Berthe; Valentin et Orson; Griselde; la Manekine von Philipp von Rheims, die Geſchichte der geduldigen Helene von Konſtantinopel. (Roman de la Manekine par Philippe, trouvère du 13 siècle, publ. par F. Michel, Paris 1840.); Octaviane u. ſ. w. — Genealogiſch verknüpfte man auch die liebliche Kindergeſchichte Flos und Blancflos mit dem Stammbaum Karls des Großen, obwohl die Sage von dieſen etwas altklugen, aber anmuthig rührenden Kindern ſonſt nicht das Geringſte mit der Fränkiſchen Geſchichte zu thun hat.





Der Deutſche Bearbeiter, Konrad Flecke, verſichert ſelbſt, aus dem Franzöſiſchen des Ruyrecht von Orbent (Orleans?) ſeinen Stoff entnommen zu haben, allein ein Gedicht davon haben wir im Franzöſiſchen nicht mehr, nur einige Liederfragmente. (Leroux de Lincy: Recueil de chants historiques français. Paris 1841, 136 ff.) — Auch die Freundſchaftsſage von Miles und Amys, die ſchon ſeit dem achten Jahrh. Lateiniſch überdichtet war, ferner Lother und Maller u. a. zog man heran. — Insbeſondere aber bildete man den legendariſchen Zug der Karlsſage weiter aus. Hier iſt vor Allem zu nennen der Verſuch, Gottfried von Bouillon genealogiſch an Karl anzunähern: Guillaume d'Orange au court nez von Guillaume de Bapaume in zehnſylbigen Verſen aus dem 12. Jahrh., woran ſich der Sache nach anſchließt der Chevalier au Cygne von Jehan Renault, fortgeſetzt von Gandor von Douay, eine Schilderung der Eroberung Jeruſalems durch Gottfried von Bouillon. (Das erſte noch immer ſtrahlende Licht in die Auffaſſung des vielverzweigten Fränkiſchen Sagenkreiſes brachte Uhland durch ſeine claſſiſche Abhandlung über das altfranzöſiſche Epos in der Zeitſchrift: Die Muſen von Neumann, Berlin 1812, III. 59 ff.)

---

### ββ) Das Bretoniſch-häretiſche Epos.

Daß unter den Bretoniſchen Stämmen, auch im Galliſchen Armorika, eine Sage von Artus exiſtirte, haben wir früher ſchon erfahren. Aus der urſprünglich nationalen Form wurde ſie in Lateiniſche Proſa durch den Biſchof Monmouth umgeſetzt und aus dieſer durch den Geiſtlichen Wace in die Nordfranzöſiſche Poeſie eingeführt. Wace, auf der Inſel Jerſey geboren, zu Caen gebildet, ſtarb 1184 in England. Er überſetzte 1055 Monmouths mythiſche Geſchichte der Britiſchen Könige in ſeinem Brut d'Angleterre in 18000 achtſylbigen Verſen und ſchrieb dazu eine Fortſetzung in der Geſchichte der Normänniſchen Fürſten bis 1106 unter dem Titel: le Roman de Rou (Rollo) et des ducs de Normandie. (Le roman de Brut par Wace, publié par Le Roux de Lincy, II. Rouen, 1838. — Le roman de Rou et des ducs de Normandie par Wace, publié par

F. Plugnet, II, Rouen 1827. Deutsch von Fr. Gaudy: Der Roman von Rollo und den Herzogen der Normandie. Glogau 1835.)

Auf dieser Basis entwickelte sich nun jene phantastische Welt eines abenteuerlichen Ritterthums, welche wir schon früher bei dem Walisischen Barbenorden charakterisirt haben. Artus sitzt zu Kaerleon am Usk in Wales mit seiner schönen Gemahlin Ghwenhwywar (Ginover, Genievra) und versammelt an seiner runden Tafel die Blüthe der irrenden Ritterschaft, die hier die feinste Courtoisie und Galanterie ausbildet. Die Structur der Gedichte, welche die Begebnisse dieser Ritter schildern, ist sehr einförmig. Eine bedrängte Dame flehet Artus um Hülfe und einer seiner Ritter zieht sofort zu ihrem Schirm aus, wobei er sich mit Riesen, Zauberern, andern Rittern herumschlägt, verfängliche Situationen mit schönen Jungfrauen und Feen erlebt, und schließlich zu Artus zurückkehrt. Der Schauplatz der seltsamsten Abenteuer ist der Wald Brezillan in der Bretagne (broch-allean, d. h. Wald der Einsamkeit). Die Anlage der Gedichte ist meistens biographisch; die Geographie derselben eine völlig fictive; die Einmischung rein allegorischer Personen und Oerter, die schon im Namen ihre völlig subjective Abkunft verrathen, sehr häufig. Wahrhaft menschliche, vernünftige, oder auch nur verständige Motive sind von diesem Ritterthum möglichst ausgeschlossen. Artus steht nicht, wie Karl, den Rittern als Lehnsherr oder als Kaiser gegenüber. Er ist ein abstractes Ideal vollendet höfischen Benehmens und völlig thatlos, wenn gleich von seiner Ueberwindung des Römischen Königs Lucius zuweilen gesprochen wird. Das Freiheitsideal gestaltet sich hier zur Etiquette einer conventionellen Sitte, welche den Eigensinn des Willens, die Idiosynkrasie des Gemüthes, in einer völligen Losgerissenheit von der Natur genießt. Die Weite des Abstandes vom Natürlichen, vom allgemein Menschlichen, gibt hier den Maaßstab für die Vortrefflichkeit. Weil die Freiheit des Ritters nur in einer selbstgeschaffenen Welt leben möchte, so stellt sich auch die Gefahr ein, in das Unsittliche zu fallen, denn das Unsittliche verhält sich zum Gesetz der Sitte negativ. Und so sehen wir denn die Unsitte alle Scham unterwühlen. Der Ehebruch





wird gleichsam zum conventionellen Mysterium. Was die Provençalische Lyrik aus dem Leben der Sänger heraus als Leidenschaft unter strenger Verschwiegenheit äußerte, das wurde hier in epischer Breite und Offenheit widrig ausgemalt. Lancelot lebt mit der Königin selber im Ehebruch. Mordred, Artus Neffe, versucht den Ehebruch mit der Königin. Tristan lebt mit Isold, der Gattin des Königs Marke von Cornwallis, in stetem Ehebruch und spottet durch List sogar über ein Gottesgericht, welches die Treue der Königin prüfen soll. Man kann sich nichts vorstellen, was dem Geist des Indischen, Griechischen und Deutschen Epos entgegengesetzter wäre, als diese frivole Behandlung der Ehe. Allerdings sollen die Ehre, die Zucht, die Scham, die Tapferkeit, die Artigkeit, die Treue herrschen. Tapfer sind auch die Ritter und höflich sind sie auch. Aber selbst wenn sie als Muster aufgestellt werden, fällt ihr Betragen mindestens in das Wunderliche und der Seneschall des Königs, Herr Keu (Kay), der das Amt hat, alle ritterlichen Tugenden aufrecht zu halten und den Anstand zu überwachen, erscheint daher in der Regel als komische Figur, die sich in ihrem Walten lächerlich macht und der Genialität der zügellosen Leidenschaft gegenüber mit Ironie als ein gutmüthiger Pedant behandelt wird. Erec verliegt sich bei seiner Enite, d. h. verweichlicht sich in einem schlaffen Liebesleben, so daß sie ihn selber tadelt. Da ermannt er sich, macht sich auf, besteht Kampf auf Kampf, führt aber Eniten überall mit herum, weil er in seiner ritterlichen Gereiztheit ihr mit seiner Tapferkeit eigentlich nur ein Schauspiel geben will, bis ihre Treue ihn endlich auch zur Liebe zu ihr zurückführt. Iwain reißt sich von seiner geliebten Laudine los, ein Abenteuer in einem verzauberten Walde bei einem verzauberten Brunnen zu bestehen, von welchem ein Ritter Qualogreant an Artus Tafel erzählt hat. Er verspricht seiner Geliebten, binnen Jahresfrist zurück zu sein. Weil er aber länger bleibt, verliert er ihre Liebe, wird darüber sofort wahnsinnig, irrt in einem Walde umher, kommt endlich wieder zu sich und wird durch die von ihm gerettete Kammerfrau Lunete mit seiner Laudine wieder versöhnt. Tristan ist eigentlich einer Sage entsprungen, welche mit der Arturischen ursprünglich in gar keinem Zusammenhang stand. Sie

ist Irisch Bretonischer Abkunft und in jeder Beziehung das Höchste, was die üppige Sentimentalität und formale Courtoisie dieser phantastischen Epik leisten konnte, denn Tristan ist in Gestalt, Betragen, Bildung, Tapferkeit ebenso der vollkommenste Ritter, als Isold durch Schönheit, Anmuth und Klugheit die vollkommenste Frau. Obwohl die Entstehung der Liebe zwischen beiden auf ganz natürliche, psychologisch richtige Weise begründet wird, so hat die Sage doch diese Natur noch wieder künstlich durch einen Zaubertrank aufgehoben, der sie unauflöslich miteinander verketten soll. Die Treue Brangane's, des Kammermädchens, welches die Schuld des Minnetrankes trägt, büßt dafür dadurch, daß sie sich dem Gemahl Isolds, dem König Marke, in der Brautnacht unterschiebt. Durch zahllose Listen wird Marke fortwährend von den Liebenden getäuscht. Alle Liebe aber hält Tristan nicht zurück, sich mit einer andern, der weißhändigen Isold zu vermählen, was jedoch die erste, die blonde Isold wiederum nicht abhält, zu ihm zu kommen, als er auf den Tod verwundet liegt. Er ist verwundet, indem er seinem Schwager Kaëdin zur Vollführung eines Ehebruchs beistand. Und an dieser Wunde stirbt er auch. Wenn auch in spätern Ueberdichtungen manche christliche und kirchliche Elemente in diese Geschichten hineingetragen wurden, so blieben dieselben ihnen doch principiell fern; z. B. wenn Genievra nach Artus Tode in ein Kloster geht, ihre Sünden zu büßen, oder Lancelot ein Einsiedler wird, so ist dies nach dem sonstigen Geist ihrer Geschichte ein müßiger Zusatz.

In der Arturischen Tafelrunde wurde das Ideal des *weltlichen* Ritterthums ausgebildet. Es war aber wohl sehr natürlich, daß die Poesie auch das des *geistlichen* Ritterthums darzustellen versuchte, nachdem die Tempelherrn dasselbe in der Wirklichkeit seit 1108 mit so glänzendem Erfolge realisirt hatten. Dieser Gedanke liegt der *Gralsage* zu Grunde. Die Elemente, in welche er sich hüllte, waren sehr trübe und seltsame Traditionen. Das eine derselben war die Sage von dem Gefäß, in welches Joseph von Arimathia das Blut Christi am Kreuz aufgefangen haben sollte und dies Gefäß, ein riesiger Edelstein, sollte wiederum von Christus bei seinem letzten Abendmahl als Schüssel gebraucht sein. Daß Joseph von Arimathia nach England ge-

kommen und dort einen alten Druidensitz auf der Insel Avallon in ein Kloster verwandelt haben soll, ist früher erzählt und dabei erwähnt, daß der Druidencultus sowohl durch seine Mythen von der Göttin Ceridwen als durch seinen Gebrauch der Glassteine ebenfalls eine Beisteuer zur Entstehung der Gralsage gegeben haben könne. Ein Tropfen aus dem Kessel der Ceridwen verlieh, wie wir sahen, einen höhern Geist. Ein drittes Element war das auch schon erzählte Mabinogi von Peredur, das an den Bretagnischen Balladen von dem Helden Morvan lez-Breiz, gest. 818, auch noch eine Analogie hat. (Villemarqué, Barzaz-Breiz a. a. O. I, 127, 4 édit.) Es ist der Gedanke eines edeln Jünglings, der, von seiner Mutter in Einsamkeit erzogen, weltunbekannt bleibt, bis die zufällige Begegnung mit einem Ritter, den er erst für einen Engel hält, ihn in die Welt und in den Kampf hinauslockt. Dieser Gedanke ist mit der geheimnißvollen Frage Peredurs und diese mit dem Gral verknüpft, den man statt des blutigen Hauptes einschob. Aus Morvan und Peredur wurde Parcival. Per heißt Walisisch die Schüssel und Perdur der Schüsselsucher. Nun haben wir diese Richtung der Bretonischen Sage häretisch genannt. Der Gral ist allerdings eine christliche Reliquie. Er wird von Hütern verehrt, die Christen sind und sich Templeisen, templois (templiers), nennen. Aber er ist eine Reliquie eigenthümlicher Art. Mag das Wort Gral nun mit regalis oder mit gralaz (im Provençalischen Becher oder Schüssel) zusammenhängen, so können uns solche Etymologien weiter keinen Aufschluß über die wunderbare Function des Grals geben, nach welcher er nämlich seine Verehrer ernährte und kleidete, sie durch sein Anschauen am Leben erhielt und durch leuchtende Inschriften, die auf seinem Grunde erschienen, den Seinigen Befehle gab, ähnlich wie der Jüdische Hoheprieſter auf seinem Brustschilde aus den Buchstaben desselben göttliche Verkündigungen las. Er war also ganz souverain. Von einer Unterordnung der Templeisen, die selber Priester waren, unter den Klerus oder unter den Papst ist nirgends eine Spur. Der Gral verlieh jedoch nicht nur irdisches Wohlsein, sondern sicherte auch die zukünftige Seligkeit. Seine Verehrer waren also in dieser Beziehung völlig unabhängig von der Kirche. Der Gral

recrutirte ſich durch ſeine Orakel. Obwohl er ebenſo ſehr Männer als Frauen in ſeinen Dienſt berief, ſo durften doch die Seinigen, mit Ausnahme des oberſten Hüters, des Königs im Gral, nicht heirathen. Der Gral verkündete die Namen der Perſonen, die er ſich zu ſeinem Dienſt erwählt hatte. Der Dienſt ſelber beſtand in einem Cultus ſehr einfacher Art, wenn auch nicht ohne prachtvolle Decoration. Allein von der Darbringung des Meßopfers, dieſem Centrum der Römiſchen Kirche, iſt ebenfalls keine Spur. Selbſt am Charfreitag ſchwebt eine weiße Taube vom Himmel nur dazu herab, eine Oblate in das Gefäß zu legen, welche die Wunderkräfte der Ernährung und Erhaltung beſitzt. Die männlichen Templeiſen müſſen den Wald durchſtreifen, der um die Burg Montſalvatſch herumliegt, Unberufene abzuhalten, oder ſie müſſen die Miſſionen ausführen, welche ihnen der Gral aufträgt. Im Allgemeinen iſt dies Alles ziemlich geiſtlos. Manche Andeutungen ſcheinen aber auch auf eine häretiſche Doctrin vom Urſprunge des Böſen zu führen, die einen gnoſtiſchen Charakter verräth, z. B. die Geſchichte Lucifers, aus deſſen Krone der Erzengel Michael im Kampf mit ihm den Stein herausgeſchlagen haben ſoll, aus welchem wunderbarer Weiſe die Schüſſel verfertigt wurde, die dem Erlöſer zu ſeinem letzten Mahle diente, ſo daß alſo der Gral auch *die vorweltliche Geneſis des Böſen*, das aber von der Liebe des menſchgewordenen Gottes überwunden iſt, repräſentirt. Nun war der Gedanke, einen prieſterlich ritterlichen Charakter aus dem naiven Naturmenſchen Parcival zu ſchaffen und ihm den Ritter Gawain als einen Virtuoſen in der chevalereſken Lebenskunſt gegenüberzuſtellen, in der That ebenſo poetiſch, als den Gral mit der Tafelrunde zu contraſtiren. Allein auch hier dürfen wir nicht vergeſſen, daß Parcival zum Königthum im Gral ohne alle kirchliche Vermittelung gelangt. Er hat, bei ſeiner erſten Anweſenheit auf Montſalvatſch, nach der Bedeutung der Wunder zu fragen verſäumt, die ſeinem Auge vorüberzogen, in der That recht unbegreiflich, um nicht zu ſagen, ſtumpfſinnig. Hinterher irrt er dann vier Jahr umher, auf gut Glück, ſeinem Pferde den Weg überlaſſend, den es ihn führen will, *weil er an Gottes Vorſehung zweifelt*. Als er endlich durch Trevrizents Belehrung

bekehrt wird, ſucht er den Gral, thut aber eigentlich nichts wahrhaft Gutes, Schönes oder Großes, ſolches Glück zu verdienen, das ihm dann plötzlich zu Theil wird und ſeine Geſchichte vollends zu einem geiſtigen Stillſtande bringt. Daher kommt es, daß die weltliche Seite, die in Gawains Abenteuern im Castel marveil culminirt, eigentlich viel menſchlicher und lebendiger iſt, als die geiſtliche, die von dem Fetiſchismus der unperſönlichen Reliquie bedrückt wird. Das prieſterliche Ritterthum hätte im Kampf ſich die Märtyrerkrone verdienen müſſen, allein die verworrene Myſtik der Sage hat es nicht zu dieſer Conſequenz des Urgedankens kommen laſſen. Die Compoſition iſt nun ein recht weitſchichtiges Durcheinander der ſeltſamſten Dinge und Begebenheiten geworden, worin die Phantaſie ſtets neuen Stoff zur Verwunderung findet.

Es muß nun bemerkt werden, daß wir lange Zeit hindurch alle dieſe Romane, mit Inbegriff auch derer des Karolingiſchen Epos, nur in ihrer Proſaform kannten, in welcher ſie große Popularität erwarben. Mit vielen mag es aber auch der Fall ſein, daß ſie ſogleich in Proſa geſchrieben wurden, z. B. mit dem Roman von Merlin und ſeiner Liebe zur ſchönen und jungen Viviane, die er ſelbſt in der Magie unterrichtete und die ihn endlich, ihn nie zu verlieren, im Walde von Broceliande bei Quintin in der Niederbretagne durch unauflöslichen Zauber in eine Höhle verſchloß. Von manchen wiſſen wir, daß ſie in Versform exiſtiren, aber ſie ſind noch ungedruckt und dies iſt leider auch noch mit dem Roman von Perceval und dem Gral der Fall, von welchem wohl Bruchſtücke bekannt geworden ſind, das Original aber noch immer auf der Pariſer Bibliothek ruhet und, trotz aller Streitigkeiten über den Franzoſen Chreſtien de Troyes und Wolfram von Eſchenbach, noch nicht einmal ſo weit gründlich geleſen iſt, daß mit Entſchiedenheit Wolframs Verhältniß zu ihm hätte angegeben werden können. Nicht mit Unrecht könnte man ſagen, daß dieſe phantaſtiſche Epik auch eine ganz phantaſtiſche Literatur hervorgerufen hat. (Eine ſehr vollſtändige Literatur nebſt Proben findet man in J. L. Ideler: Geſchichte der altfranzöſiſchen Nationalliteratur von den erſten Anfängen bis auf Franz I. Berlin 1842. Eine Ueberſicht der Literatur der

verſchiedenen Sagenkreiſe bis in die kleinſten Verzweigungen und Erwähnungen hin gibt Gräffe in ſeinem Buch: Die großen Sagenkreiſe des Mittelalters. Dresden und Leipzig 1842. Das Hauptwerk der Franzoſen über die Nordfranzöſiſche Epik iſt noch immer: Roquefort: de l'état de la poésie française dans les XII et XIII siècles. Paris 1821, und trotz mancher Irrthümer, De la Rue: essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères. Caen 1834. 3 Vol.)

Im Grunde genommen iſt es Ein Dichter, der vorzüglich dieſe ritterliche Epik nach allen Richtungen hin geſtaltet hat, nämlich Chreſtien de Troyes, von deſſen Leben wir trotz ſeiner Berühmtheit weiter nichts wiſſen, als daß er in der Mitte des zwölften Jahrh. lebte. Er dichtete in der langue d'oil und in kurzen, jambiſchen, vierfüßigen Verſen. Er war auch lyriſcher Dichter, wie noch erhaltene Lieder bezeugen und nicht ohne Bekanntſchaft mit den Claſſikern, wie aus ſeiner Nachbildung der Remedia amoris und der Ars amandi Ovids erhellt. Er behandelte die Geſchichte Iwains, des Ritters mit dem Löwen (Chr. Gueſt: the mabinogion, I, 134—214.); die Geſchichte von Erec und Enite; die Geſchichte Lancelots unter dem Titel: le chevalier de la charette. (Herausgegeben von Farbé, Rheims 1849.) Dieſen Roman hatte zuerſt Gautier Map unter dem Titel: Lancelot de Lac, Franzöſiſch verfaßt; Chreſtien vollendete ſein Gedicht nicht; nach ſeinem Tode ſetzte es Geoffroi de Ligny fort. Die Triſtanſage war zuerſt theils in Proſa, theils in Verſen von Luces von Gaſt bei Salisbury bearbeitet. Chreſtien behandelte ſie ganz in Verſen: del roi Marc et d'Ysalt la blonde. In den Contes de Cliget dichtete er eine ſeltſame Geſchichte von Cliget, einem fabelhaften Sohn Alexanders des Großen, der nach England kommt. Li contes del roi Guillaume d'Engleterre enthalten die ſchon oben einmal erwähnte legendenhafte Geſchichte des Königs Wilhelm. Li contes del Graal ſollen zuerſt auch von jenen Luces de Gaſt franzöſiſch bearbeitet ſein. Ihm folgte Chreſtien, der ſein Gedicht nicht vollendete, was von Denet und Maneſſier geſchah und dieſen wieder die einander verwandten Robert und Hélis de Borron. (Le Roman du St. Graal, publié par F. Michel,





Bordeaux 1841, enthält nur die Geſchichte der Jungfrau Maria und Chriſti und bricht mit Vers 4018 ab. Der Proſaroman Sangreal, der die Geſchichte der Tafelrunde mit der des Grals eng verflicht, wurde Paris 1516 zuerſt von Gallyot du Pré in zwei Foliobänden herausgegeben. L. Holland: Chreſtien von Troies. Eine liter. Unterſuchung. Tübingen 1854.)

Daß der Luxus der Phantaſie in einem ſo weichen, nachgiebigen Stoffe, als die Tafelrunde Arturs und die Maſſenie des Grals darboten, mit immer neuen Erfindungen und Ausſchmückungen thätig war, bis zuletzt die abgeſchmackteſten und ungenießbarſten Producte herauskamen, verſteht ſich von ſelbſt. Man ahmte die Nachahmungen nach. So Meliadus von Leonnoys durch Rusticien de Piſe; ſo Yſaie le Triſte, ein Sohn Triſtans; ſo Cleriadus; Giglan u. a. Die kleinern Erzählungen von Giron le Courtois, vom Chevalièr à l'epée, vom mule sans frein u. ſ. w. ſtanden poetiſch noch höher, als die endlos weitläufigen, geiſtloſen Geſchichten von Feen, Zweikämpfen und Wunderſchlöſſern. Ein großartig angelegter Roman Perceforeſt oder les anciennes croniques d'Angleterre, der auch von Gallyot du Pré Paris 1528 in 3 Foliobänden herausgegeben und gewiß von dem unbekannten Verfaſſer gleich in Proſa geſchrieben wurde, ſollte den Sieg der Cultur über die natürliche Wildheit des Menſchen und den Sieg des wahren Glaubens über das Heidenthum ſchildern. Aber dieſer ſchöne Gedanke iſt in einem unerquicklichen Gemiſch von wirklicher und fictiver Geſchichte und in einem Wuſt von allegoriſchen Erfindungen erſtickt. (Auszug daraus bei Dunlop a. a. O. 97 — 103.)

---

## γ) Die Franzöſiſch-nationale Poeſie.

Die Poeſie der Troubadours und die der Trouvères war in der That ein Gegenſatz. Jene war lyriſch, dieſe epiſch; jene war von dem Römiſchen, dieſe von dem Keltiſchen Elemente durchdrungen; jene wurde durch den Einfluß der Spaniſchen Araber und der Italiener, dieſe durch den der Normannen und der Anglobriten mitbeſtimmt; jene war auf den geſellig heitern Genuß der

Gegenwart, dieſe auf die ernſtere Erinnerung der Vergangenheit gerichtet; jene wurde von Rittern und talentvollen Bürgerſöhnen, dieſe von Geiſtlichen gepflegt; jene wurde in dem vollklingenden, ſanften Idiom der Langue d'oc, dieſe in dem herbern und ſchärfern Idiom der Langue d'oil vorgetragen; jene entwickelte eine Unendlichkeit ſtrophiſcher Melodien, dieſe bewegte ſich einförmig in den langen Tiraden der chansons de geste oder in den kurzen vierfüßigen Reimverſen der contes, in denen man nur unbeſtimmte Ruhepuncte eintreten ließ. Aber ſo entſchieden im Allgemeinen der Gegenſatz war, ſo entſchieden war auch die Wechſelwirkung ſeiner Glieder, da das Ideal der Ritterlichkeit für beide daſſelbe war. Die Troubadours ſpielen in ihren Liedern auf alle epiſchen Stoffe der Trouvères an, ja ſie haben ſich Nordfranzöſiſche Epen angeeignet und ſelber in den novellenartigen Erzählungen den Anfang der poetiſchen Geſtaltung gemacht. Die Trouvères haben umgekehrt von ihnen die lyriſchen Formen ihrer chansons badines, d. h. ihrer erotiſchen Lieder, ihrer Sirventes, ihrer Paſtourellen entlehnt. Nur die Tenzone blieb den Provençalen eigenthümlich. Sie hing zu ſehr mit ihrer Geſelligkeit zuſammen. Man erwäge, daß das Verzeichniß der Troubadours 360 Namen zählt und vergleiche damit die wenigen Dichternamen der Nordfranzoſen, Huon de Villeneuve, Adenez le Roi, Luces de Gaſt, Chreſtien de Troyes und einige andere.

Der Gegenſatz der ſüdlichen und nördlichen Poeſie löſte ſich dadurch auf, daß die Franzöſiſche Nation das ariſtokratiſche Element der großen Adelsgeſchlechter und das demokratiſche der ſtädtiſchen Communen der abſoluten Monarchie unterwarf und den Sitz derſelben in *Paris* fixirte. Die Albigenſerkriege ließen im Süden die heitere Lyrik, das gai saber, verſtummen. Sie waren Kreuzzüge nicht gegen Heiden, nicht gegen theiſtiſche Sarazenen, ſondern gegen chriſtliche Häretiker, gegen Franzoſen. Der Norden Frankreichs blieb von ſolchen furchtbaren Kämpfen frei. Er entwickelte vielmehr durch den Zuſammenhang mit England ein neues Element, das *Selbſtgefühl der Franzöſiſchen Nation gegenüber der Engliſchen*. Im zwölften und dreizehnten Jahrh. war die epiſche Dichtung beider Nationen ebenſowohl als ihre Philoſophie dieſelbe geweſen. Aber ſeit dem vier-





zehnten Jahrh. bildete ſich der nationale Unterſchied der Franzoſen von den Engländern hervor, die ihrerſeits aus Normannen, Dänen, Sachſen, Römern und Briten auch erſt zu Engländern wurden. Dieſe große Veränderung war mit einer neuen Geſtaltung der Poeſie verknüpft, welche immer mehr in Paris, dieſer ungeheuren Werkſtätte der modernen Europäiſchen Cultur, ihren Boden fand. Paris war ſchon einige Jahrhunderte der Mittelpunct der ſcholaſtiſchen Wiſſenſchaft geweſen. Aus allen Ländern Europa's waren die Schüler dorthin zuſammengeſtrömt und hatten der Univerſität ein kosmopolitiſches Gepräge gegeben. Die Studirenden theilten ſich in vier Nationen. Die beſſere Polizei, die in Paris ſich früh entwickelte, die größere Leichtigkeit der Exiſtenz, die bunte Mannigfaltigkeit der Lebensarten, die reizende Lage, die lieblichen Umgegenden, die Reſidenz der Könige, der Glanz der Feſte, machten Paris zum Centralorgan der intellectuellen Arbeit und der politiſchen ſocialen Revolutionen Frankreichs, ja Europa's Einzige, wunderbare Stadt! Wie finſter auch oft der kirchliche und politiſche Fanatismus in deinen Mauern gewüthet, wie edles Blut oft dein Straßenpflaſter geröthet hat, immer biſt du wieder hervorgegangen zu neuer Anmuth, zu unwiderſtehlichem Reize! Die tiefſte ſittliche Corruption haſt du immer wieder durch unabläſſige Verarbeitung zu überwinden und das Laſter ſelber durch formale Humanität zu veredeln gewußt. Mitten in der Bigotterie, mitten im Despotismus, mitten in der Frivolität haſt du doch eine Achtung vor allem Großen und Schönen, ein Herz für die Freiheit, eine Liebe zur Kunſt und Wiſſenſchaft in deinem Innerſten dir zu erhalten verſtanden, die dich immer wieder liebenswürdig erſcheinen läßt. Für die Kunſt wurde insbeſondere das Franzöſiſche Theater faſt allein von Paris ausgebildet. Es wurde die nationalſte Form der Franzöſiſchen Poeſie.

Die Hauptpuncte, die in der Weitergeſtaltung der Franzöſiſchen Poeſie hervortreten, ſind 1) daß neben der höfiſchen Lyrik auch eine volksmäßige entſtand; 2) daß die Phantaſtik der Ritterwelt ſich in Allegorien auflöſte; 3) daß das Drama aus ſeiner kirchlichen Vorbildung ſich zur äſthetiſchen Selbſtſtändigkeit emancipirte.

### αα) Die höfiſche und die volksmäßige Lyrik.

Es iſt ſchon geſagt worden, daß die franzöſiſche Lyrik weſentlich, auch in Nordfrankreich, die Formen der Provençaliſchen behielt. Durch Thibaut, Graf von Champagne, König von Navarra, 1201 bis 1253, ward die elegante, weniger gefühlswarme, als witzig ſpielende Manier begründet, in welcher ſich die höfiſche Lyrik der Franzoſen im Grunde genommen bis zur Revolution von 1789 hin ziemlich einförmig bewegte, eine Einheit der Manier, die nur in der Anwendung auf andere Perſonen und Gegenſtände ihre Oberfläche änderte. Die Zahl der Dichter, die hier zu nennen wären, iſt ſehr groß. Pierre Mauclerc, Herzog von Bretagne; Quenes de Bethune; Karl von Anjou; Vidame de Chartres; der Châtelain de Coucy; Jacques de Chiſon; Gaces Brulez; Hugues de Berſy; Thierri de Soiſſons; Guillebert de Berneville; Dans Helynand, der Hofdichter Philipps Auguſt u. a. gehören hieher. (P. Paris: le Romancero français, Paris 1833.) Eine beſondere Auszeichnung verdient Jean Froiſſart, 1337 zu Valenciennes geb., 1401 zu Lille als Domherr geſtorben. Er brachte, um ſeine bekannten Memoiren ſchreiben zu können, einen großen Theil ſeines Lebens auf Reiſen zu und dichtete naive Lais, Virelais, Rondeaux und Paſtorellen. Einen Theil ſeiner Gedichte verſchmolz er zu einer Art Roman: Meliador oder der Sonnenritter. Noch höher, als der behagliche Froiſſart, ſteht Karl, Herzog von Orleans 1391—1466. Er wurde in der Schlacht bei Azincourt 1415 von den Engländern gefangen und erſt 1440 wieder frei gelaſſen. Er dichtete viele zarte, ſchwermüthige Lieder. Mit ihm rivaliſirten ſeine Freunde Johann von Bourbon, Philipp von Burgund, Johann von Lothringen, René von Anjou u. a. Alain Chartier 1386—1458, Secretair Karls VI. und des VII., Français Corbeuil, André de Vigne, Martiel d'Auvergne, Guillaume Coquillart, Martin Franc, Jean Regnier, Guillaume Crétin, Michel d'Amboiſe u. a. waren für die Ausbildung der Sprache nicht unwichtig. Auch zwei Dichterinnen, Chriſtine de Piſan und Clotilde de Vallon-Chalys, ſpäter Frau von Surville, 1405—95,



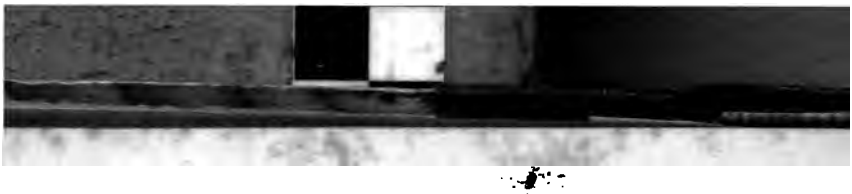


thaten sich hervor. (Gedichte der letzteren Deutsch von F. von Gaudy, Berlin 1837.)

In der Auffassung der Liebe von den höfischen Dichtern nicht verschieden, auch im Ton ihnen verwandt, öfters auch die bessern Lieder derselben sich aneignend, entwickelte sich eine volksmäßige Lyrik in chansons, in orgies, in lais, virelais, quodlibets, coq à l'âne, in bacchanales und in den vaux-de-vire. Als ältesten Volksliederdichter der Nordfranzosen muß man Abälard betrachten, dessen oben schon erwähnt ist. Der Name vaux-de-vire, der dem Worte Vaudeville den Ursprung gegeben, stammt von einer Mühle in dem romantischen Thale am Ufer der Vire in der Normandie, die einem Walkmüller Olivier Basselin gehörte und noch heutigen Tags seinen Namen führt. Dieser Müller, der wahrscheinlich 1418 von den Engländern bei der Einnahme von Bire getödtet wurde, dichtete eine Menge Lieder, die allgemein gesungen wurden und sich lange erhielten. (Dubois: Vaux de Vire d'Olivier Basselin, poète normand, Caen 1821.).

### ββ) Die Allegorik.

Die Allegorik, die schon in den Bretonischen Epen stark wucherte, die auch die ganze höfische Lyrik mit oft sehr frostigen Pointen durchzog, löste die phantastischen Nebel der abstracten Ritterlichkeit in prosaische Formen auf, welche die Kunst der Beschreibung und der Scharfsinn des ordnenden Verstandes vergeblich mit höherer Lebendigkeit zu beseelen strebte. Erst auf dem Theater gelangten sie zum Schein der Wirklichkeit. Die Verständigkeit, welche dem Französischen Geiste tief eingeprägt ist, und sich auch in der logischen Gebundenheit seiner Sprache abspiegelt, hatte in seiner Poesie beständig eine starke didaktische Neigung unterhalten, die in vielen kleinern und größern Gedichten, in Sprichwörtern, in satirischen Gemälden sich hervorthat. Ein Unbekannter sammelte den Kern der Französischen Sprichwörter in einer geistvollen Satire auf die Sitten und die vorragendsten Personen des dreizehnten Jahrh. unter dem Titel: Bible Guiot de Provins. Ein ähnliches Werk, nur zahmer ge-





halten, war die Bible au Seigneur Berte. Sehr willkommen war dieſer Richtung die Thierſage. Wie ſehr die Geiſtlichkeit die Satire des Renard empfand, beweiſt die Verbrennung Cloots, des Dichters der erſten Branche, als Ketzer. Doch wurde der Renard nicht nur weiter ausgedichtet, ſondern auch nachgeahmt. Dies geſchah von François de Rues in ſeinem Roman de Fauvel (Mauleſel) 1310, zu welchem Chaillon de Peſtin noch einen zweiten Theil 1314 hinzufügte. Dieſes Gedicht läßt den Helden mit allen Ständen und mit allen Laſtern ſich berühren. Die Laſter treten als ſechs Damen auf: flatterie, avarice, vilenie, variété, envie und lachété. Fauvel wird nach und nach zu den höchſten Ehrenſtellen gehoben. Er iſt eine Art Macaire. Er wird von Andern ebenſo betrogen und ausgebeutet, als er ſie betrügt und ausbeutet. Er heirathet die unächte Tochter der Dame Fortuna, Fräulein Vaine-gloire. In der Brautnacht wird er jedoch durch ein hölliſches Charivari der ſogenannte Mesnie Hellequin an der Vollziehung der Ehe gehindert. Dieſer Roman enthält ſehr viel Lais, Balladen, Rondeaux, Chanſons, Refrains, Motetten und andere Volkslieder, die eingelegt ſind. — Guillaume de Guilleville, geb. zu Paris 1295, Mönch zu Chaalis bei Senslis, verfaßte eine große Trilogie von der Pilgerſchaft des menſchlichen Lebens: le pélérinage de la vie humaine, nämlich: 1) des Lebens hienieden; 2) der abgeſchiedenen Seele; 3) Chriſti; in der Anlage nicht ohne Größe, in der Ausführung matt und trocken. — Ein vorzüglicher Gegenſtand der Reflexion wurde natürlich die Liebe. Zuweilen wurde ſie ſchlüpfrig und cyniſch behandelt, wie von Guiart in ſeinem Art de l'aimer; von Richard de Furnival in ſeinem Bestiaire d'amour. Aber ſie wurde auch ſatiriſch dargeſtellt. Dies geſchah vor Allem in dem berühmten Roman de la Rose (oft, zuletzt herausgegeben von Méon, Paris, 1813, 4 Vol.). Er wurde von Guillaume de Lorris in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrh. in 22,638 ſehr fließenden achtſylbigen gereimten Verſen verfaßt und von Jean de Meung, le Clopinel, in den letzten Abſchnitten nur abgeſchloſſen. Der Dichter ſieht ſich in einem Traum in die Nähe des Gartens der Liebe verſetzt. Dame Oiſeuſe öffnet ihm die Thür. Amor erblickt ihn und ver-

wundet ihn mit einem Pfeil. Sofort fühlt er das Verlangen, die schöne Rose im Garten zu pflücken. Allein nirgends erscheint ihm der Gegenstand seiner Sehnsucht, bis Bel-accueil ihm endlich zum Anblick der Rose verhilft. Doch der Verräther Danger legt ihm immer neue Hindernisse in den Weg, bis die Raison ihm den Wink gibt, sich mit Bel-accueil zu verständigen. Nachdem er nun Gräben übersprungen, Schlösser gesprengt hat, nachdem alle Laster von allen Tugenden überwunden sind, wird das Castell, welches die Rose umgibt, mit Sturm genommen und sie selber gepflückt. Dies ist der kurze Umriß eines Gedichts, das auf sein Zeitalter eine ganz unglaubliche Wirkung hervorbrachte. Allgemein gelesen, von den Advocaten bestritten, von den Priestern verdammt, von den Frauen gefürchtet, weil es sie alle für leichtfertig erklärte, von den Männern bewundert, befriedigte es die wollüstige Phantasie durch symbolische Zweideutigkeiten, die in der ganzen Anlage seiner Allegorie gegeben waren, das Rechtsgefühl durch seine Satiren, den Verstand durch seine Grübelei. Daß man sich das Recht zum Genuß der Schlüpfrigkeiten auch hier durch theologische Deutung zu erhalten wußte, brauchen wir, nach so viel ähnlichen Erfahrungen, noch kaum zu sagen. Ebenso wenig, daß das Gedicht viel Nachahmungen fand. — Diese nämliche verständige Reflexion, gemischt mit den ausschweifendsten Phantastereien, brachte die Amadisromane hervor. So wenig der Roman von der Rose einen neuen Gedanken enthielt, sondern nur die Ovidische Kunst zu lieben in eine neue Form umsetzte, ebenso wenig enthielten die Amadisromane einen wirklich neuen Inhalt, sondern reproducirten lediglich in potenzirter Weise das Ideal der Arturischen Tafelrunde, jedoch mit durchaus tugendhafter Tendenz. Wenn dies aber noch an einen mythischen Hintergrund anknüpfte, wenn es in Zeiten entstand, die in der Wirklichkeit das Ritterthum noch entwickelten und denen mithin der poetische Reflex derselben noch selber ein Bildungsmittel war, so schwebten die Amadisromane ganz in der Luft und wurden die Unterhaltung einer Zeit, welche durch Polizei, Heereseinrichtung, Schießgewehr, Schiffahrt und bürgerliche Sitte aus der Unbestimmtheit und Willkür der ritterlichen Thaten schon heraus war, allein dem sinkenden Ritterthum noch einen künstlichen Glanz zu

verleihen strebte. Sie sind der Nachtraum der Bretonischen und Fränkischen Ritterwelt. Im Innern sind sie gerade ebenso organisirt. Es ist von uns beobachtet worden, daß der Griechische Roman eigentlich schon den Typus aller der Schicksalsromantik und selbstgefälligen Sentimentalität enthält, welche wir in allen diesen Romanen antreffen. Bei Hug- und Wolfdietrich mußten wir ebenso urtheilen und es ist merkwürdig, wie die Romane selbst in ihren Namen sogar immerfort an Griechenland erinnern. Amadis ist ein Kind der Liebe, ein Sohn des Königs Perion von Gallien und der Prinzessin Elisena von Britannien. Seine Mutter setzt ihn natürlich in einer Wiege aus. Ein Schottischer Ritter fischt ihn aus dem Meere auf und erzieht ihn unter dem Namen des Kindes der See. Zwölf Jahr alt wird er zur Vollendung seiner Erziehung an den Hof des Königs von Schottland gesendet, wo er sich in Oriana, die Tochter des Königs Lisuarte von England verliebt, die sich wegen Unruhen in ihrer Heimath dort aufhält. Nachdem Amadis Ritter geworden, eilt er dem Könige von Gallien zu Hülfe, der inzwischen Elisena geheirathet hat. Vermittelst eines Ringes erkennen ihn seine Eltern. Große Freude! Aber ein zweiter Sohn Perions und Elisena's, Galaor, ist von einem Riesen gestohlen worden u. s. w. u. s. w. Das ist ganz in dem Ton der Griechischen und der ihnen ähnlichen Romane von Cliget, Cleomades, Cyperis von Vineaux, Wigamur, Lancelot vom See u. s. w. Nicht als wären nun die Amadisromane, wie Einige von Amadis von Griechenland gemeint haben, wirklich Griechischen Ursprungs, aber dem Wesen nach weisen sie uns dahin zurück. Wer den ersten Roman dieses Namens geschrieben habe, weiß man nicht. Ein Portugise, Vasco de Lobeira, der gewöhnlich genannt wird und im vierzehnten Jahrh. gelebt haben soll, ist nichts, als eine Hypothese. Der Französische Ursprung ist der der Sache nach natürlichste, wenn nun auch der erste Amadisroman in Spanien 1519 und zwar in Spanischer Sprache gedruckt wurde. (Dunlop a. a. O. 146 ff.) Die Prosaauflösungen der Ritterepen bildeten durch die Breite, mit welcher sie verfuhren, den Uebergang zu solchen völlig utopischen Producten, die eine ganze Genealogie hervorbrachten: Amadis von Gallien, Esplandian, Florisando, Lisuarte,





Amadis von Griechenland, Floriſel, Anazartes, Rogel und Ageſilaos von Kolchis, Silvio de la Silva, Sphäramund, Amadis vom Geſtirn, Amadis Flores von Griechenland, der Sonnenritter, Belianis, Primaleon, Palmerin von Oliva u. a. Es wäre ſonderbar, wenn in dieſer Fluth von Romanen nicht auch einzelne gute Erfindungen, treffende Bemerkungen, anſprechende Schilderungen von Gegenden und Paläſten, ſchön geſchriebene Liebesbriefe und dergl. geweſen wären, allein im Allgemeinen blieb der Inhalt geiſtarm. Es war immer derſelbe Mechanismus. Eine von Rieſen, Zauberern, fremden Fürſten geraubte Dame muß trotz der unſäglichſten Hinderniſſe befreiet werden. Ein Gedanke, wie er der weitſchweifigen Compoſition des Pereforeſt wenigſtens im Allgemeinen untergelegt war, der Sieg der Civiliſation, iſt in dem Gewirr der Begebenheiten nicht entfernt vorhanden. Die Unwahrſcheinlichkeit wird darin gleichſam zur Regel des Geſchehens und das Symbol und die Allegorie in der Manier von heraldiſchen Erfindungen im Uebermaaß verwendet. Die Helden ſind ſelber oft nur die Perſonification von Begriffen. Merkwürdig iſt es, daß ſelbſt in dieſen ſchlechthin fictiven Geſchichten der epiſche Trieb nach encykliſcher Zuſammenfaſſung ſich kund gab. Gilbert Saunier, Sieur du Verdier, beſchloß zu Anfang des ſiebzehnten Jahrh. in 7 ſtarken Bänden durch ſeinen Roman des Romans, worin er ſämmtliche Amadisgeſchichten vereinte, für die Franzoſen die mittelaltrige Formation des Ritterideals, das in dieſen Willkürſchöpfungen ſich an ſich ſelbſt bis zur maaßloſen Schwelgerei erſättigt hatte.

### γγ) Die Myſterien und das Myſterium des Böſen.

Wir haben jetzt lange Zeiten vorübergehen ſehen, in denen das Drama theils aus innern Gründen, wie bei den theiſtiſchen Völkern, theils aus äußern, wie bei den Culturzuſtänden der Europäiſchen Uebergangsvölker, nicht zur Exiſtenz gelangte. Wir haben ferner drei Hauptformen des Drama's kennen gelernt, das elementare der Chineſen, das pathologiſche der Inder und das ideale der Griechen, welches ſich auch die Römer aneigneten. Nunmehr begegnen wir wieder einer neuen Bildung des Drama's,

die aus dem Ideal der Freiheit entſprang. Die Freiheit iſt in der chriſtlichen Religion ſich als aller Wahrheit gewiß geworden. Sie weiß, daß ſie ſelber es iſt, welche das Böſe als ihre Selbſtvernichtung hervorbringt und ſie weiß, daß dieſe als eine nicht ſein ſollende durch ſie ſelber wieder aufgehoben werden muß. Die Entzweiung der Freiheit mit ſich ſelber durch das Böſe muß durch ſie zur Verſöhnung mit ſich in dem ſelbſtbewußten Willen des Guten aufgelöſt werden. Das Böſe iſt daher das eigentliche Myſterium der chriſtlichen Welt, ja des Univerſums überhaupt. Es iſt die Afterſchöpfung des menſchlichen Willens, der ſich von ſeiner urſprünglichen Einheit mit dem göttlichen losgeriſſen hat. Weil aber der göttliche Wille der Wille an und für ſich iſt, ſo iſt das Böſe, obwohl es ein empiriſches Daſein gewinnt, von vornherein als ein in ſich ſelbſt nichtiges verurtheilt. Es vermag trotz aller Anſtrengung ſich nicht zu erhalten und die Gewißheit der Erlöſung von ihm durch die Wiedereinheit des menſchlichen Willens mit dem göttlichen durchdringt daher die chriſtliche Welt mit dem Gefühl abſoluter Siegesfreudigkeit. Die Entſtehung des Böſen, die Entzweiung des Menſchen durch daſſelbe mit Gott und die Verſöhnung des Menſchen mit Gott durch den Gottmenſchen, wurden daher der weſentliche Inhalt auch der chriſtlichen Poeſie und mußten ſich auch als das abſolute Weltdrama geſtalten. Es lag hierin ein tragiſches und ein komiſches Element. Das tragiſche lag darin, daß Chriſtus untergeht, weil die göttliche Freiheit ihm als menſchliche Schuld, als Gotteslästerung zugerechnet wird. Dies Schickſal iſt tragiſch im höchſten Sinn, denn die Schuld iſt hier nicht blos das Nichtſchuldigſein oder die einſeitige Berechtigung, ſondern ſie iſt die ihrer ſelbſt als der abſoluten Nothwendigkeit bewußte Freiheit, deren Erſcheinung für die in Irrthum und Sünde befangene Umgebung noch ein Räthſel iſt, in welchem ſie nur den Frevel der gottwidrigen Anmaaßung erblickt und damit des Todes des Gottmenſchen ſchuldig wird. Ethnicismus und Theismus vereinigen ſich in dieſer Schuld. Auf der andern Seite bot das Böſe ein komiſches Element dar, weil es von Hauſe aus die in ſich haltloſe Nullität iſt, welche umſonſt die in dem göttlichen Willen gegründete Weltordnung zu vernichten ſtrebt und als ein ſecun-

daires, epigoniſches Product der ſelbſtſüchtigen Willkür mit aller Aufſpreizung ſeiner infernalen Macht doch nur ſeine Selbſtvernichtung zum Reſultat gewinnt. In ſeiner Geneſis nicht tragiſch, ſondern traurig und düſter, wird es in ſeinem letztlichen Ausgang durch den in ihm liegenden Selbſtwiderſpruch lächerlich.

Dieſe Weltanſchauung wurde von der alten Kirche in der liturgiſchen Anordnung des von Sonnabend Mitternachts bis Sonntag Mittags dauernden Gottesdienſtes ſymboliſch ausgedrückt. Aus der auf den Vormittag des Sonntags zuſammengedrängten Abbreviatur deſſelben entſtand die Römiſche Meſſe als ein ſymboliſches Opferdrama. Aus dem Oratorium wurde in der Oſterwoche eine theatraliſche Darſtellung der Leidensgeſchichte Chriſti, der ſogenannten Paſſion ſchlechthin, an welche ſich die Schöpfung und der Sündenfall der erſten Menſchen, die Geſchichte Maria's, die Geſchichte der Apoſtel und Märtyrer ſehr natürlich als Ergänzung anſchloß. Die Schriftworte wurden hierbei Jahrhunderte hindurch nach dem Text der lateiniſchen Vulgata beibehalten, dann in den Vulgärſprachen paraphraſirt, bis dieſe ſich des Ganzen bemächtigten. Dieſe religiöſen Dramen wurden ſeit der Karolingiſchen Zeit in den Kirchen, auf den Kirchhöfen und auf öffentlichen Plätzen mit reicher Ausſtattung und mit einem großen Perſonal dargeſtellt.

Dies waren die Myſterien. Die Schreibung Myſterien iſt zwar angefochten worden, weil man eigentlich Miſterien ſchreiben müſſe als eine Contraction von Miniſterium sc. ecclesiasticum. Indeſſen iſt jene Schreibart einmal ſeit dem Mittelalter die gewöhnliche geworden. Man hat auch den Urſprung der Myſterien aus dem kirchlichen Cultus inſofern in Abrede ſtellen wollen, als die urſprünglich heidniſchen Volksfeſte und Mummereien den Anlaß dazu gegeben hätten. Allein dieſe verhalten ſich offenbar nur als ein vermittelndes Moment der äußern Entwicklung. Eine gewiſſe Geſtaltung der Pantomime haben wir überall als eine dem Drama voraufgehende Bedingung gefunden. In Frankreich fiel den Jongleurs vorzüglich dieſe Seite der Bildung zu. Das Princip des modernen Drama's war aber die chriſtliche Idee. Bei den Chineſen nahm das Drama die novelliſtiſche Unterhaltungslitteratur und die Nationalgeſchichte zum

Inhalt; bei den Indern das Epos; bei den Griechen das Epos und die ſocialen Zuſtände. In der Form hatten ſich alle Möglichkeiten eigentlich ſchon erſchöpft. Das Drama der chriſtlichen Welt ging nicht aus von den epiſchen Ueberlieferungen der Keltiſchen oder Germaniſchen Stämme, ſondern von der Geſchichte Chriſti und der Apoſtel. Aus ihr allein konnte der höhere Standpunct hervorgehen, den es durch ſeine tiefere Erfaſſung des Weſens der Freiheit in geiſtiger Beziehung vor dem Orientaliſchen und antiken Drama voraus hat. Die Form war zunächſt mit all den Unvollkommenheiten behaftet, welche wir auch bei andern Nationen beobachtet haben. Das epiſche und das lyriſche Element überwogen anfänglich und der Dialog arbeitete ſich erſt allmälig zur draſtiſchen Energie hervor. Auch die theatraliſche Form war ganz und gar jene naive Rückſichtsloſigkeit, welche der Phantaſie des Zuſchauers Raum und Zeit als gegen die eigentliche Handlung unweſentliche Beſtimmungen unterordnet. Als charakteriſtiſch erſchien nur die Sonderung des Ortes in die drei Abtheilungen der Hölle, der Welt und des Himmels, die in drei Stockwerken der Gerüſte auf einander folgten. Die eigentliche Handlung, welche das menſchliche Pathos entfaltete, bewegte ſich zwiſchen den Extremen der Hölle und des Himmels. Von unten drohete der feurige Höllenrachen, aus welchem die Teufel heraufſtiegen, in welchen die Verdammten hinuntergeſtoßen wurden. Oben erblickte man Gottvater mit ſeiner Herrſcherkrone als ehrwürdigen Greis, Chriſtus, Maria, die verklärten Heiligen und die Engel, die zum Schutz der Gläubigen herniederſtiegen und die im Kampf Bewährten zur himmliſchen Glorie heraufholten. Weil die Myſterien eine Geſchichte in aller ſinnfälligen Breite vorführten, ſo dauerten ſie oft Tage hindurch und wurden deshalb auch in Tagewerke, journées, abgetheilt.

Für die Geſchichte der Myſterien, die in allen Romaniſch-Germaniſchen Ländern dieſelbe iſt, liegt der Hauptpunct darin, daß die Kunſt zur Selbſtſtändigkeit vorſchreiten und von der Kirche ſich ablöſen mußte. Religion und Kunſt ſind im innerſten Gehalt freilich nicht verſchieden, aber ſie ſind es in ihrer Tendenz, denn die Religion will durch ihren Cultus den Menſchen mit Gott verſöhnen, die Kunſt will ihn durch ihre Schönheit ent-

zücken. Die Komik war es vorzüglich, welche die Sonderung des Theaters von der Kirche nothwendig machte, theils weil sie mit dem hohen Ernst des Cultus nicht zusammenstimmte, theils weil sie sich gegen corrupte Zustände des Klerus mit Satire wandte und den Papst selber nicht verschonte. Der allgemeine Name der Dramen war in Frankreich jeux de personnage. Die Mysterien im engern Sinn waren die scenischen Darstellungen von Geschichten des alten und neuen Testaments, insbesondere der Geschichte der Passion; Miracles waren Wundergeschichten, dramatisirte Legenden; Moralitäten waren allegorische Personificationen des Kampfs der Tugend mit dem Laster; Farçen brachten schon komische Vorfallenheiten des wirklichen Lebens auf die Scene, anfangs noch gemischt mit allegorischen Personen, es waren dramatisirte Contes und Fabliaux; Sotties waren Farçen mit einer komödischen Anlage; Parades waren eigentlich schon bürgerliche Lustspiele; diableries waren Moralitäten und Farçen, in denen der Teufel und die komische Personification des Lasters, le Vice, besonders hervorstachen. Wenn vier Teufel auftraten, nannte man ein Stück eine grande diablerie. Der Teufel wurde, Christo gegenüber, zur komischen Figur, der jedoch auch die Rolle des witzigen Freimuthes zufiel. Die christliche Idee, der Triumph der Liebe über das Böse, lehrte den Teufel mit Humor behandeln. Der Teufel wurde, seiner Ohnmacht wegen, verhöhnt, aber er wurde auch der lustige Teufel, dessen Einfälle und Sarkasmen jenen specifisch übermüthigen Ton erzeugten, der, wie man sich ausdrücken müßte, die christliche Freivolität charakterisirt. Wenn man an die ethnischen und theistischen Religionen zurückdenkt, so erscheint die unendliche Freiheit der christlichen in der Verkehrung des Teufels zum Narren poetisch auf die glänzendste Weise.

In der Französischen Dramatik ist nun der bei weitem wichtigste Punct die Bildung eines stehenden Theaters zu Paris als des ersten, welches seit dem Syrakusischen und Attischen wieder entstand. Allerdings wurden auch von den Provençalen Dramen gedichtet. Von Anselme Faidit, st. 1220, wird eine: l'Hérégia dels Peyres, d. h. l'hérésie des pères, genannt. Von Arnaud Daniel, von Luc de Grimauld, gest. 1308,

von René d'Anjou, ſollen Dramen exiſtirt haben und der Troubadours Baraſols widmete dem Papſt Clemens VI. zu Avignon eine gegen Johanna I. von Neapel gerichtete Pentalogie von 5 ſatiriſchen Tragödien: Andriasse, la Tharanta, la Malhorquina, l'Allemanda, la Johannela. Allein der Schwerpunct der dramatiſchen Kunſt fiel nach Nordfrankreich und hier wieder nach Paris. Es ſind drei Theater zu unterſcheiden, das der Confrairie de la Passion, das der Bazoche und das der enfans sans souci. Dem Inhalt nach univerſell, der Form nach national, hatte die dramatiſche Poeſie durch die theatraliſche Entwicklung in Paris zugleich ein Verhältniß zum Hof, das beſonders weiterhin für ſie entſcheidend ward.

## Die Myſterien der confrairie de la Passion.

Aus den chants royaux von Pilgern, die aus Jeruſalem, aus Rom, St. Jago de Compoſtella u. ſ. w. zurückkehrten, bildete ſich eine Geſellſchaft, welche zu St. Maure bei Vincennes die Paſſion mit ſolchem Zudrang aufführte, daß die Pariſer Polizei 1398 die weitere Darſtellung verbot. Indeſſen wurde 1402 der Geſellſchaft von Karl VI. ein Privilegium als confrairie de la passion de nôtre Seigneur gegeben und ſie that nun den weitern Schritt, ihr Spiel in ein beſtimmtes Gebäude zu verlegen, welches zuerſt das von Deutſchen Edelleuten zur Aufnahme verſpäteter Pilger vor Paris erbauete, leer ſtehende Hôtel de la Trinité, ſpäter das Hôtel de la Bourgogne war. Sie führte eigentliche Myſterien auf. (Jubinal: mystères inédits du XV siècle. Paris 1836. 2 Vol. — Taillandier: les confrères de la passion, d'après les registres du Parlament. Paris 1834.) Die Errichtung einer ſtehenden Bühne fand ſofort in allen größern Städten Frankreichs Nachahmung.

## Die Moralitäten der Bazoche.

Nun hatte die Zunft der Clercs d. h. der Advocatenſchreiber das Privilegium zu Paris, alle öffentlichen Ceremonien leiten zu dürfen. Sie hieß la Bazoche, ein Name, der von Baſilica

in der Bedeutung Gerichtshalle abgeleitet zu werden pflegt. Sie konnte keine Myſterien aufführen, weil das Privilegium der Paſſionsbrüderſchaft ſie von ſolchen Stoffen ausſchloß. Sie mußte daher für ihre Concurrenz eine neue Gattung erfinden, die Moralitäten, die weſentlich auf der Durchführung einer moraliſchen Idee in allegoriſchen Perſonen beruheten. Das hiſtoriſche Element der Myſterien, welche ſich der Allegorie nur acceſſoriſch bedient hatten, trat hier ganz zurück und die Komik trat bald hervor, da ohne ſie die Allegorien der Laſter und Tugenden zu langweilig geworden wären. Man muß der Bazoche einräumen, daß ſie in ihren Compoſitionen oft höchſt witzig war. Die Anlage ihrer Stücke iſt oft ebenſo glücklich, als die von ähnlichen der Indiſchen oder der mittlern Griechiſchen Komödie, aber die Durchführung blieb roher. Sehr beliebt war la condemnation des banquets à la louange de diète et sobriété pour le profit du corps humain, von Nicole de la Chesnaye; der l'homme juste et l'éxécution de la sentence von Simon Bourgoin, Kammerdiener Ludwigs XII.; die moralité nouvelle de Mundus, Caro, Demonia, en laquelle vous verrez les durs assauts et tentations, qu'ils font au chevalier chrétien, et comme par conseil de son bon esprit, avec la grace de Dieu, les vaincra etc. Die Bazochiſten ſpielten, nachdem ſie die Genehmigung Ludwigs XI. erhalten, auf zwei Theatern, die des Parlaments auf der ungeheuren Marmortafel des Palais, die des Chatelet auf einem Gerüſt vor dem Thor ihres Gerichtshofs. 1476 verbot ihnen das Parlament, 1486 Karl VIII. ihre Aufführungen. Zwar wurden ſie ihnen von Ludwig XII. wieder erlaubt, mußten aber 1516 unter Cenſur geſtellt werden und verſchollen ſeit 1582 gänzlich.

### Die Sotties der enfans sans souci.

Die Myſterien hatten die chriſtliche Tragödie, die Moralitäten die chriſtliche Komödie begründet. Da aber die confrairie de la passion ein Eintrittsgeld erhob, während die Bazoche unentgeldlich ſpielte, ſo ſanken die Myſterien. Die Confrairie ſuchte deshalb nach einem Mittel, ſich wieder zu friſchem Anſehen zu

bringen. Nun hatte ſich aus jungen Leuten der beſten Familien der Stadt eine Geſellſchaft gebildet, welche ſich die Enfans sans souci nannte und auf dem Markt des Halles, jetzt des Innocents, unentgeldlich Stücke aufführte, welche ſie sotties nannte. Es waren Farçen, aber voll von Satire, Laune und Witz. Die Paſſionsbrüderſchaft erlaubte ihnen, dieſe Stücke abwechſelnd hinter ihren ernſten gleichſam wie die Satyrdramen nach den Tragödien ſpielen zu dürfen und vermiethete ihnen 1548 das Hôtel de Bourgogne. Sie waren von Karl VI. 1518 privilegirt und wurden ihrer Ausgelaſſenheit halber 1612 aufgehoben.

Man darf ſich den Unterſchied der Myſterien, Moralitäten und Sotties nicht als einen ſtreng fixirten denken, allein die Weſentlichkeit deſſelben kann man nicht überſehen. Wenn wir die Myſterien, welche das Leiden Chriſti, die Wunderthaten der Maria, das Opfer Abrahams, den verlorenen Sohn, die klugen und die thörichten Jungfrauen, die Geſchichten der Märtyrer u. ſ. f. darſtellten, der antiken Tragödie verglichen haben, ſo kann man die Moralitäten der mittleren und die Sotties, wegen ihrer auch perſönlichen Satire, der alten Komödie analog ſetzen. Von dieſen volksthümlichen Dramen ſind die gelehrten Leſedramen gänzlich verſchieden, die hier und dort verfaßt wurden, wie Hroswitha's ſchon erwähnte Dramen, wie Guillaume's de Blois im zwölften Jahrh. Lateiniſche Tragödie: Flaura et Marco und die Komödie: Alda; wie ein theologiſches Drama Etienne's von Langton, der 1228 ſt., u. a. Der Trouvère Rutebeuf, 1235—1286, dichtete nicht nur Lieder und Contes, ſondern auch das Miracle Theophile, wovon oben ſchon gehandelt worden. (Jubinal: oeuvres de Rutebeuf: Paris 1839. 2 Vol.) Jean Bodel von Arras, den wir ſchon als Epiker kennen gelernt haben, verfaßte le jeu de St. Nicolas. Adam de la Hale, 1240—86, dichtete: le jeu d'Adam ou de la feuillée, die erſte Franzöſiſche Farçe, und le jeu de Robin et de Marion, das erſte Franzöſiſche Schäferdrama, deſſen einfacher Inhalt (die Abweiſung der Liebe eines Ritters durch Marion, der dafür ihren Robin durchprügelt) der Gegenſtand auch vieler Paſtourellen iſt. Es erforderte aber auch einen gewandten Tänzer, da Marion ihren Robin die vornehmſten Tänze ausführen läßt, ihn darin zu bewundern. Die Parade Maitre

Pathelin, in welcher Pathelin, ein Advokat, ein drappier (Tuchhändler), ſeine Frau Guillemette und ein bergier auftreten und worin zuletzt der Advocat durch den eigenen Rath, den er ertheilt hat, wieder überliſtet wird, ſchreibt man gewöhnlich einem Geiſtlichen Pierre Blanchet zu Poitiers zu und ſetzt ihre erſte Aufführung 1480. Da ſie aber ſchon im Roman der Roſe erwähnt wird, ſo muß ſie ſchon viel früher exiſtirt haben. Dieſe Farçe fagte den Franzoſen ungemein zu und hat ihre Berühmtheit bis zum heutigen Tage erhalten. (F. Génin; Maître Pierre Patelin, texte revu sur les manuscrits etc. Paris 1854.) Alexander Connibert überſetzte ſie 1512 in's Lateiniſche, Reuchlin ahmte ſie nach und Brueys brachte ſie in einer Umarbeitung 1706 von Neuem auf die Bühne. Der Waffenherold des Herzogs von Lothringen, Pierre Gringore Vaudemont, ließ 1511 in den Hallen von Paris ein Stück aufführen: le jeu du prince des sots et mère sotte, welches wiederum aus 3 Stücken beſtand: 1) einer Sottie; 2) einer Moralität: l'homme obstiné und 3) einer Farçe: faire vaut mieux que dire; woraus man ſieht, auf welchem ganz natürlichen Gange die Entwicklung des Franzöſiſchen Theaters ſich der des Griechiſchen angenähert haben würde, wenn nicht zur ſelben Zeit die Franzöſiſche Pleïade ihre einſeitige Nachahmung des antiken Drama's der Nation octroyirt hätte. Das Volkstheater der Franzoſen, das auf den Pariſer Jahrmärkten ſpielte und ſich ſpäter in die Puppentheater flüchtete, wirkte dieſen gelehrten Tendenzen noch lange parodiſtiſch entgegen und ſchuf die burlesken Masken eines Gauthier Garguille, Gillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin und Moulinet. (Les joyeusetés, facetiés et folâtres imaginations de Caresme. Paris 1831, 2 Vol. Ch. Magnin: Histoire des Marionettes en Europe. Paris 1852. Eine treffliche Sammlung von Myſterien, Miracten und Farçen vom eilften bis zum vierzehnten Jahrh. mit Ueberſetzung ins heutige Franzöſiſch gibt das Théatre français au moyen-âge von Monmerqué und Michel, Paris, 1839. Rutebeuf, Adam de la Hale und Bodel ſind darin aufgenommen.)

## b) Die Deutsche Poesie.

Die nationaldeutsche Epik, als noch auf der heidnischen Anschauungsweise beruhend, haben wir schon früher kennen gelernt. Die Geistlichen der christlichen Kirche, welche sich durch Sendboten des Glaubens und durch Bekehrungskriege unter den Deutschen etablirt hatte, suchten derselben entgegenzuwirken. Positiv konnten sie dies am besten, wenn sie dem Volk in deutscher Sprache eine andere, eine christliche Poesie gaben. Dies geschah in einer wahrhaft volksmäßigen Weise durch einen unbekannten Dichter Sächsischen Stammes auf Veranlassung Ludwigs des Frommen in der ersten Hälfte des neunten Jahrh. in seiner Evangelienharmonie, der vom Herausgeber Schmeller 1830 der Name Heliand gegeben worden. Sie ist noch alliterirend und faßt Christus naiv als einen Germanischen König und Herrn mit tiefer Innigkeit auf. Im Gegensatz zu ihr steht eine andere Oberdeutsche Evangelienharmonie in 5 Büchern, die von ihrem letzten Herausgeber Graff den Namen Christ empfangen hat. Sie wurde von Otfrid um die Mitte des neunten Jahrh. in kurzen Reimpaaren von 4 Hebungen verfaßt, deren 2 auf weibliche Reime gerechnet werden und von denen zwei Paare immer eine Strophe bilden. Otfrid war ein Benedictinermönch und Vorsteher der Klosterschule in Weissenburg im Elsaß. Sein Werk ist mit Bewußtsein der Volksdichtung entgegengesetzt. — Notker III., ein Benedictiner zu St. Gallen, der 1022 st., übersetzte die Psalme; Williram, der 1085 als Abt zu Ebersberg in Baiern starb, das Hohelied. Auf den Erzbischof Anno von Cöln, der 1075 st. wurde in 49 Strophen ein Panegyrikus nicht ohne großartige Auffassung der Geschichte gedichtet. Ein Diaconus Werinher im Kloster Tegernsee, der 1197 st., verfaßte einen Panegyrikus auf die Jungfrau Maria. Ein Laie, Heinrich, ein asketisches Gedicht: von des Todes Gehügede u. s. w. Völlig vereinzelt steht ein Gedicht historischen Inhalts aus dem neunten Jahrh. in kurzen, strophisch getheilten alliterirenden Reimpaaren, worin der Sieg eines Königs Ludwig über die Normannen gefeiert wird. Eine sehr umfassende Darstellung der wichtigsten Legenden, verwebt in eine zum großen Theil völlig fabelhafte Ge-

ſchichte des Römiſchen Reichs, iſt die große Kaiſerchronik aus dem 12. Jahrh., die in den älteſten Bearbeitungen von Julius Cäſar bis 1147, in ſpätern bis zum Tode Friedrichs II., in der letzten bis zu Rudolph von Habsburg reicht und gewiſſermaaßen einen Römiſchkirchlichen Gegenſatz zu unſerer Heldenſage bildet. — Aus dem Franzöſiſchen in's Lateiniſche und von dieſem wieder in Deutſche Reime überſetzte auf Veranlaſſung Heinrichs des Löwen zwiſchen 1173—77 der Pfaffe Konrad das Rolandslied, ohne daß nach dieſem Anfang ſich die Sage von Karl dem Großen und ſeinen Paladinen bei uns beſonders eingebürgert hätte. — Ebenfalls um dieſe Zeit nach dem Franzöſiſchen des Aubry von Beſançon dichtete der Pfaffe Lamprecht die Geſchichte Alexanders, wie ſchon früher erwähnt worden. — Ja, es wurde ſchon um 1170 durch Eilhart von Oberge, wahrſcheinlich einen Dienſtmann Heinrichs des Löwen, der Triſtan dem Franzöſiſchen nachgedichtet, eine Bearbeitung, die wir leider nur noch in Fragmenten übrig haben.

In allen dieſen Producten herrſcht eine gewiſſe einfache Kraft, aber auch nicht ſelten eine naive Unbeholfenheit. Wenn die Geiſtlichen, wie in der Behandlung der Waltherſage, der Sage vom Herzog Ernſt, der Scherze von Salomon und Morolf, des Iſengrimus, des Grafen Ruodlieb u. a., ſich Lateiniſch ausdrückten, ſo waren ſie oft ihres Stoffes mächtiger. Die Form der Deutſchen Poeſie wurde durch die kunſtmäßige Lyrik verfeinert, welche von dem Ritterſtande gepflegt wurde und auf die Gottesminne der Geiſtlichen die Frauenminne der Ritter folgen ließ. Sie entwickelte mit der Melodie die dreigetheilte Strophe in demſelben Typus, wie die Provençaliſche Lyrik, die ihr um mehr als ein Jahrhundert voraus war und, als jene zu blühen erſt anfing, mit Bertrand von Born ſchon die Höhe ihrer Ausbildung erreicht hatte. Die Deutſche Lyrik cultivirte aber als höfiſche nur das Minnelied und dies nach der transcendent ſentimentalen Seite hin. Das Sirventes wurde von ihr wohl als Herrndienſtlied zum Preiſe der Freigebigkeit der Gönner geſungen, als Rügelied jedoch nur einige Male verſucht; die Tenzone aber mit ihrer Dialektik blieb den Deutſchen mit Ausnahme der räthſelhaften Dichtung des Wartburgkrieges ganz fremd.

Dieſe beſteht aber im erſten Theil eigentlich aus Sirventen, indem das Fürſtenlob nicht ohne Polemik iſt, gerade wie das Dienſtlied der Provençalen; im zweiten Theil aber beſteht ſie aus einem myſtiſchen Räthſelkampfe zwiſchen Wolfram und Klinſor, der an poetiſchem Gehalt den erſten Theil weit übertrifft, an die Wettgeſpräche der alten Edda erinnert und mit dem Thema des erſten Theils gar kein weiteres Verhältniß hat. Man kann dies merkwürdige Gedicht auch zu den incommenſurabeln Werken der Poeſie rechnen, da es weder nur lyriſch, noch nur didaktiſch und in der Anlage halbdramatiſch iſt, ohne eine eigentliche Handlung zu involviren.

Man kann bei den mittelhochdeutſchen Lyrikern Lieder, Leiche und Sprüche unterſcheiden. Lied hieß das ganze ſtrophiſche Gedicht, aber auch die einzelne Strophe deſſelben, wiewohl ſie auch den Namen Geſetz führte; Ton hieß die Singweiſe, die Melodie; Wort das Gedicht ſelber in Verhältniß zum Ton. Die ſymmetriſchen Theile der Strophe hießen Stollen, oder zuſammen der Aufgeſang, der dritte ſie abſchließende, ihnen ungleiche Theil der Abgeſang. — Die Leiche waren dem Liede entgegengeſetzt. Beſtand dies aus einer oder mehren gleichgebauten Strophen, ſo verbanden die Leiche vielerlei Töne von ungleicher Structur zu einem größeren, lebhaften, unruhigen, oft in Sprüngen ſich bewegendem Ganzen, das jedoch auch ins Haltloſe ausſchwankte. Sie eigneten ſich zur Tanzbegleitung, ſo daß eigene Tanzleiche entſtanden. — Die Sprüche, die nicht geſungen, nur recitirt wurden, bildeten Strophen mancher Töne, die unter ſich wenig zuſammenhängen.

Man kann in dieſer Deutſchen Lyrik kein neues Ideal entdecken, das von dem der Provençaliſchen verſchieden wäre. Die Dame des Herzens, die man ſich zum Dienſt erwählt hat, wird mit derſelben abſtracten Hingebung verehrt. Der Unterſchied liegt aber darin, daß die Provençalen feuriger, kühner, origineller, politiſch freimüthiger, kirchlich kritiſcher und von der Liebe zu ihrem ſchönen, ſonnigen Lande begeiſterter ſind, während die Deutſchen matter, zahmer, geduldiger, gewiſſe conventionelle Vorſtellungen von den Blumen und Vögeln im Frühling, von den rothen Lippen und lichten Augen der Herrin, von dem

Schmachten nach einem Kuß und von der Trübheit des langen und kalten Winters, zwar in immer andern Tönen, allein mit gedankenarmer Monotonie zu wiederholen nicht müde werden. Dazu kommt, daß wir das Leben der meisten Minnesänger mit wenigen Ausnahmen fast gar nicht kennen, während wir bei vielen Provençalen und gerade bei den hervorragendsten uns ihre Gedichte durch ihr Leben erläutern können. Daß jedoch die Verhältnisse der Sänger zu den Frauen trotz der größeren Schüchternheit der Lieder nicht etwa sittlicher waren, als bei den Provençalen, wissen wir, man möchte sagen, leider zur Genüge. Entsprang auch der Deutsche Minnegesang aus ähnlichen Beziehungen der Ritter, wie der Provençalische, kann man ihn auch nicht ein Plagiat aus dem Französischen nennen, so ist er doch, wie die Untersuchungen von Wackernagel und von E. Mätzner in ihren Altfranzösischen Liedern zeigen, mit dem Provençalischen ebenso, als der Catalonische, identisch. Die selbstständige nationale Form, wie sie bei einem Kürenberger, bei einem Dietmar von Eist, Walram von Gresten in unserer Lyrik hervortrat, hätte sich ohne die vom kaiserlichen Hof und der Bildungssucht der Deutschen ausgehende Nachahmung des Fremden viel schöner entwickeln können.

Müssen wir nun zugestehen, daß die von den Geistlichen ausgehende Dichtung mit Ausnahme einiger Inconsequenzen sich in Ansehung des Stoffs nur reproductiv verhielt; müssen wir zugestehen, daß die große Menge lyrischer Gedichte im Inhalt wie in der Form nur eine blasse Nebensonne der Provençalischen Canzonen und Sirventen war; so müssen wir auch zugestehen, daß die höfische Epik der Deutschen im Inhalt wie in der Form am Ende doch auch nur eine Reproduction genannt werden kann. Unser eigenes volksthümliches Epos wurde von den Nachbildungen des Französischen verdrängt. Der Pfaffe Konrad, der Pfaffe Lamprecht und der Dienstmann Eilhart hatten den Anfang dazu gemacht. Sie wurden übertroffen von Heinrich von Veldecke, einem Norddeutschen, der zwischen 1175—90 nach einem Französischen Muster die Aeneis in romantischer Modification dichtete und durch die sentimentale Schilderung der Liebe zwischen Turnus und Lavinia der Deutschen Epik die Farben zu einem oft

wiederholten Gemälde gab. Herbort von Frißlar 1200—1210 dichtete den Trojaniſchen Krieg nach dem des Trouvère Benoit, den ihm der Landgraf von Thüringen verſchafft hatte. Ulrich von Zazikhoven, ein Baier, überſetzte am Ende des zwölften Jahrh. die Geſchichte des Lancelot vom See, d. h. die Jugendgeſchichte Lancelots, wie er, von der Fee Viviane in Avallon erzogen, in die Welt tritt, Abenteuer erlebt, Kämpfe beſteht und von einer Umarmung in die andere taumelt. Dem chevalier de la charette liegt dieſe Geſchichte ſchon im Rücken. Hartmann von der Aue übertrug nach Chrestien de Troyes den Roman von Erek und Enite und den Iwain, den Ritter mit dem Löwen. Außerdem behandelte er zwei Legenden, die eine vom armen Heinrich und die andere von Gregorius auf dem Steine. Noch gleichzeitig mit Hartmann wandte ſich Wolfram von Eſchenbach, aus der Gegend von Ansbach, ganz der religiöſen Myſtik zu, ein großer, tiefſinniger, aber nicht trübſinniger, welternſter, aber nicht weltmüder Dichter. Er überſetzte aus dem Franzöſiſchen Wilhelm von Oranſe, ohne ihn zu vollenden und arbeitete den Parcival, den er 1205 vollendete, ſeiner Angabe zufolge nach dem Werk eines Guiot von Provins, während er Chrestien de Troyes der Verflachung der Sage bezüchtigte. Da wir nun aber dieſe Quelle nicht kennen, ſo haben wir auch kein Urtheil über das Verdienſt ſeiner Behandlung, in wiefern er die Sage pſychologiſch und religiös in ſich vertieft habe, dürfen jedoch auf keinen Fall den Parcival, ſo hoch derſelbe als höfiſches Kunſtepos ſteht, in dem Sinn als ein Deutſches Product preiſen, als wenn derſelbe aus dem eigenen Leben unſerer Nation entſprungen wäre. Die Geſchichte Titurels und Lohengrin's ſind in ihrem Urſprung für uns auch noch wenig aufgeklärt. Die erſtere iſt von einem Dichter, der ſich innerhalb des Gedichts ſelbſt Wolfram und erſt am Ende als Vollender Albrecht von Scharfenberg nennt, nach ihrem ganzen weitſchichtigen Umfange behandelt worden. Die Namen der Perſonen, Orte und Thiere, z. B. daß der Bracke gardez viaz heißt, was der Deutſche mit: Hüte der Fährte! überſetzt, beweiſen die Wälſche Abkunft, ganz abgeſehen von dem Keltiſch-phantaſtiſchen Geiſt, der darin herrſcht, es iſt aber merkwürdig,

daß wir im Französischen hievon keine Spur haben. Als ächte, dem Wolfram wirklich zugehörende Stücke aus dem Titurel nimmt man gewöhnlich nur die Fragmente in 177 Strophen an, die vorzüglich von der Liebe Sigune's und Tschionatulanders handeln. Diese vierzeilige Strophe ist eine romantische Contrafactur der Nibelungenstrophe, welche Albrecht von Scharfenberg in eine siebenzeilige, später oft angewendete umwandelte. Im Französischen haben wir gesehen, daß die chansons de geste aus dem Fränkisch-Karolingischen Kreise in den zehnsilbigen langen Tiraden, die Epen aus dem Bretonisch-Arturischen Kreise in kurzen vierfüßigen Versen, beide im jambischen Rhythmus, vorgetragen wurden. So wurden auch bei den Deutschen die Epen aus dem heimischen Sagenkreise in der Nibelungenstrophe, die aus dem Französischen, ohne Unterschied, ob aus dem Kärlingischen oder Arturischen Kreise, in vierfüßigen, kurzen Reimpaaren vorgetragen. Auch Wolframs Parcival ist darin gedichtet. Der Titurel macht daher metrisch eine sehr merkwürdige Ausnahme. Auch der Lohengrin, dessen Verfasser wir nicht kennen, ist in strophischer Form, und zwar in der Strophe des zweiten Theils des Wartburgkrieges, gedichtet. Wenn der Titurel, wie er sich im Deutschen erhalten hat, die ganze Geschichte des Grals umfaßt, und daher außer der Hauptgeschichte von Sigune und Tschionatulander, die ihm eigenthümlich ist, noch die Geschichte Parcivals vollständig in sich schließt und den Gral durch ihn nach dem Orient zurückbringen läßt, so findet sich im Lohengrin die Gralsage mit der vom Schwanenritter verknüpft, dessen geheimnißvoller Sendung die chronikartige Geschichte von Brabant und Cleve gegenübersteht, welche den größten Theil des Gedichts hinnimmt. Wolframs Zeitgenosse und Gegner, der bürgerlicher Abkunft entsprossene Meister Gottfried von Straßburg, nahm die Tristansage nach der Englischen Formation des Thomas von Erceldoune auf und erhob sie zu einer classischen Darstellung des ritterlichen Ideals, deren Schönheit Alles hinter sich läßt, was wir von Deutschen und Französischen Gedichten aus dem Kreise der aristokratischen Epik kennen. Daß diese unendliche Kunst an einem Stoffe zur Erscheinung kam, der die Liebe mit dem Verrath, die Treue mit der Untreue, den Adel der Gesinnung mit der Niedrigkeit der

Verſtellung, die Virtuoſität ritterlicher Sitte mit der Gemeinheit berechneter Liſt, in unauflösliche Verkettung brachte, war die Folge der erotiſchen Sentimentalität dieſer Epoche, die, recht im Gegenſatz zum Indiſchen Epos und Drama, zur Geliebten eine Dame wählen mußte, welche die Gattin eines Andern war. Gottfrid beendete ſein Werk nicht. Es wurde von zwei Fortſetzern, von Ulrich von Turheim und von Heinrich von Friberg beſchloſſen. Die Kindesliebe von Flos und Blancflos von Konrad Flecke, der ſich Gottfried glücklich anſchloß; die Geſchichte des Wigalois, des Ritters mit dem Rade, von Wirnt von Gravenberg; die Geſchichte Daniels von Blumenthal vom Stricker; die Geſchichte Wigamurs, des Ritters mit dem Adler, und ähnliche Gedichte wurden ſämmtlich nach Franzöſiſchen Quellen gedichtet. Mit Rudolph von Hohenems, Dienſtmann zu Montfort, ſehen wir das ritterliche Ideal zurücktreten. Zwar verfaßte er auch einen Wilhelm von Orleans und eine Alexandreis in 6 Büchern, bei welcher letztern er die mythiſche Geſchichte des Pſeudokalliſthenes mit dem hiſtoriſchen Bericht des Curtius zu vereinen ſtrebte, allein nachhaltiger wirkte er durch ſeine treffliche Bearbeitung von Barlaam und Joſaphat, der Legenden vom guten Gerhard und St. Euſtachius, endlich der Weltchronik, die er nach dem Lateiniſchen Werk des Gottfrid von Viterbo auf Antrieb des Landgrafen von Thüringen unternahm, allein während der Arbeit in Italien ſtarb. Die Ausartung des Ritterideals in Flachheit und Gemeinheit wurde ſchon durch ein grenzenlos weitſchichtiges Gedicht von Heinrich von dem Turlin, einem Kärnthner oder Steirer um 1230, bezeichnet. Er verfaßte: der Aventüre Krone und berief ſich dafür auf: Chrestien de Troyes (vergl. über dieſe problematiſche Angabe Holland a. a. O. 240 ff.). Sein Hauptheld iſt Gawein, der nach zahlloſen Heldenthaten den Gral ſucht und die Frage thut, welche Parcival verabſäumte. Das Zauberunweſen der Bretoniſchen Richtung, aber auch die ehebrecheriſche Unſittlichkeit derſelben, iſt hier auf das Aeußerſte geſteigert. Der Zauberbecher, der jeden Schuldigen begießt, der daraus trinkt, wird nur von Artus und Gawein ungeſtraft getrunken. Einen großen Raum nehmen die Abenteuer Gazozeins ein, der der Königin Ginover

Gewalt anthun will und von Gawein in seiner Frechheit gestört wird. Wenn man die breite Ausmalung solcher lüsternen Scenen liest, dann erkennt man freilich, daß Gottfrid von Straßburg wahrhaft sittlich dagegen ist. Die Erschöpfung des Ritterideals verrieth sich aber vorzüglich darin, daß die Dichter anderen Stoffen sich zuzuwenden begannen, namentlich der Legende. Reinbot von Durne dichtete die Legende vom Drachentödter Georg; Hugo von Langenstein die von der heiligen Martina; Konrad von Würzburg, der 1287 st., die Legende von Alexius; von Sylvester; einen Panegyrikus auf die Maria: die goldene Schmiede; außerdem viele Erzählungen von Partenopier und Meliure, von Engelhart und Engeldrut, vom Schwanenritter, von Kaiser Otto mit dem Barte, von der Minne u. a.; auch den Trojanischen Krieg behandelte er in einem großen Umfang, indem er fast alle hervorstechenden Griechischen Mythen in denselben hineinzog (s. über denselben Cholevius: Geschichte der Deutschen Poesie, I. 112 ff.).

Die innerste Seele der höfischen Epik war die erotische Sentimentalität. Daher waren die genannten Epiker auch Lyriker. Die Zahl aber der lyrischen Dichter, die als reine Lyriker sich hervorthaten, war außerordentlich groß. An Veldeck schlossen sich Spervogel, Reimar der Alte, Friedrich von Husen, Heinrich von Morungen, Heinrich von Rugge, Otto von Bodenlaube, Ulrich von Singenberg und Hartmann v. d. Aue an. Ihren einfachen Weisen folgten die künstlicheren von Reinmann von Brennenberg, Ulrich von Winterstätten, Burkart von Hohenfels, Gottfrid von Nifen, Rudolph von Rotenburg, Heinrich von Sax, Konrad von Landeck, Hildbold von Swanegöi. Die Töne Wolframs in seinen Tagliedern, und Gottfrids in seinem Marienliede sind bei aller Innigkeit doch zugleich mit selbstbewußter Kunst gesungen. Der größte Mittelhochdeutsche Lyriker war aber zweifellos Walther von der Vogelweide, ein Bürgerlicher, der nach 1230 st. und zu Würzburg begraben liegt. An Adel der Gesinnung, auch der patriotischen, an Freimuth, an Manneswürde, an zarter Frauenachtung, an Reife des Urtheils über den Weltlauf, an Süßigkeit und Klarheit der Sprache steht er classisch da; nur leugnen wir nicht, daß er uns zu nüchtern erscheint; es fehlt

ihm Leidenschaft, Enthusiasmus, Gluth der Darstellung, und der Reflexion auf die Milde der Fürsten, ob sie Geschenke geben oder nicht, entgeht selbst dieser edle Sänger nicht. Ein rechter Gegensatz zu seiner einfachen Größe ist Ulrich von Lichtenstein, der fast das ganze dreizehnte Jahrh. durchlebte. Er war ein reicher Oestreichischer Landherr, der sein Geld zum Theil zu den abenteuerlichsten Donquixoterien verwendete, z. B. als Frau Minne verkleidet mit einem großen Gefolge bis nach Venedig zog und jedem, der zum Ruhm seiner erwählten Dame mit ihm eine Lanze brach, einen goldenen Ring schenkte. Ulrich ist sinnlich und leichtfertig, oft allerdings auch anmuthig in seinen Liedern. Er hat sein phantastisches Leben selber bis 1255 in einem Buche: Frauendienst, beschrieben, das uns einen tiefen Blick in die sittliche Corruption der ritterlichen Minne gestattet, obwohl Ulrich in seinem Itwitz oder Frauenbuche, das er 1257 abschloß, einer Liedersammlung, selbst über die Verderbniß der Zeit klagt. In der Form nachlässiger, als Walther und Ulrich, viel Französische Wörter einmischend, aber sehr eigenthümlich, war der weitgereiste Tannhäuser, der vorzüglich in Reigen, d. h. im Tanzliede glänzte. Die Ausgänge der ritterlichen Lyrik ließen immer mehr das gnomische Element überwiegen, wie bei Reinmar dem Zweter, Konrad von Würzburg, Rumsland, Konrad Marner, dem Juden Süskind, Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, der 1317 als Domherr zu Mainz starb u. A. Der Zürcher Hadloub um 1300 rief noch einmal die liebliche Heiterkeit eines Gottfrid von Nifen zurück.

Unser heimisches Epos hatte die Wandelungen der Sprache in den Bearbeitungen, die es als Kunstdichtung erfuhr, auch durchleben müssen. Es war auch geographisch diesem Gange gefolgt. Von Franken und Thüringen hatte sich die Poesie durch Baiern nach dem Oberrhein, nach dem Breisgau, Thurgau und Elsaß gezogen. Von hier aber drang sie nach Osten in Kärnthen, Steiermark und Oestreich vor und manche Dichter, wie Nithard, wanderten vom Rhein dorthin. Die Französische Epik war hier nicht so tief eingedrungen, als am Main und Rhein und daher erklärt sich, weshalb die Nibelungen und Gudrun wahrscheinlich an der Donau ihre letzte Gestalt empfangen haben. Das eigentliche

Deutſche Weſen konnte nun zwar in der alten Heldenſage ſeinen adäquaten Ausdruck finden, allein durch das Chriſtenthum einerſeits, durch die Fränkiſch-Bretoniſche Epik und die Provencaliſche Lyrik anderſeits, war die Empfänglichkeit dafür geſunken. Die höfiſchen Dichter blickten vornehm auf unſer Epos herab. Die Form daher, in welcher die Selbſtſtändigkeit der Deutſchen Poeſie ſich geltend machte, war das ſociale Element der volksthümlichen Sitte, die ſich aber nur noch bei den Bauern und Bürgern erhalten hatte, da der Adel in die Wälſche Galanterie und Courtoiſie aufgegangen war. Gegen die Uebertreibungen derſelben richtete ſich in ſeiner einſichtsvollen Zeitkritik: der Wälſche Gaſt von Thomaſſin Tirkler (Zerklär) aus dem Friaul, um 1215. Des pſeudonymen Freidank: Beſcheidenheit d. h. Beſcheid wiſſen, um 1229, gab eine geiſtreiche Auffaſſung der Widerſprüche des Lebens und ihrer Selbſtvernichtung. Der Renner des Hugo von Trimberg, der 1260—1309 Rector des Collegienſtiftes zu Bamberg war, nahm viele volksmäßige Sprichwörter in ſich auf. Vortrefflich waren die kleinen, dialogiſch gehaltenen, ächt Deutſchen Rathſchläge eines Vaters an ſeinen Sohn unter dem Titel: König Tirol und ſein Sohn Vridebrant; und eines Vaters, des Winsbeken, an ſeinen Sohn, ſo wie einer Mutter, der Winsbekin, an ihre Tochter. Eine ſehr eigenthümliche Stelle in dieſer Gruppe nimmt der Minneſinger Nithard ein. Er war aus Ruwenthal im Bairiſchen gebürtig, machte einen Kreuzzug mit, verlor 1230 ſein geliebtes Ruwenthal und zog nach Oeſtreich, wo ihm Herzog Friedrich II. die Burg Medeliche bei Wien, das heutige Meidling, verlieh. Er wurde in Wien an der Stephanskirche begraben und man kann ſein Grab noch heute ſehen. Nithard, mit dem Zunamen Fuchs, einer alten Bairiſchen Familie, miſchte ſich gern unter die Bauern, theils um bei den Dorfſchönen ſein Glück zu machen, theils um allerlei Neckereien an ihnen auszuüben. Er hat nun in ſeinen Liedern das üppige Leben der reichen Getelinge und Dörperer mit hellen Localfarben in der Art geſchildert, den Oeſtreichiſchen Hof damit zu unterhalten. Er malt Tracht und Gang der Bauern, ihren Zank um die geputzten Mädchen, die Prügeleien der Trunkenen, den Hader der Mutter mit der

Tochter, wenn dieſe zum Ballſpiel auf die Wieſe, zum Tanz im Walde eilen will u. ſ. w. Seine Gedichte ſpringen von den komiſch ſatiriſchen Zeichnungen dieſes Getreibes oft in's Sentimentale oder auch umgekehrt um. Es ſind keineswegs idylliſche Paſtoralen. Sie gaben einer beſondern Gattung bäuriſcher Schwänke, die man in ihrer Weiſe erfand, den Namen der Neidharte. Die epiſche Schilderung eines ſolchen Getelings gab Wilhelm der Gärtenäre in ſeinem Meier Helmbrecht, der etwa nach 1234 verfaßt iſt. Helmbrecht, der Sohn eines reichen Oeſtreichiſchen Bauern, gibt ſich gegen den Rath ſeines Vaters zu einem Ritter, unter deſſen Anführung er raubt und plündert. Seine Schweſter Gotelint weiß er mit ſeinen hoffärtigen Geſinnungen anzuſtecken, ſo daß ſie ſeinen Freund Lämmerſchlind heirathet und unglücklich wird. Er ſelbſt wird als Räuber eingefangen. Der Henker ſticht ihm die Augen aus und haut ihm eine Hand und einen Fuß ab. Er muß nun betteln gehen, aber Bauern, die er früher beraubt und mißhandelt hatte, erkannten ihn und hingen ihn unter derbem Spott auf. H. Kurz (Geſchichte der deutſchen Literatur, Leipzig I. 1853, 449.) hält dies aus nur 2000 Zeilen beſtehende Gedicht geradezu für das beſte des Deutſchen Mittelalters. Wenn in demſelben die Wirklichkeit dem phantaſtiſchen Idealismus der abſtracten Ritterlichkeit entgegengeſetzt wurde, ſo behandelte Heinrich Wittenweiler, ein Baier, wahrſcheinlich ſchon aus dem funfzehnten Jahrh., in ſeinem: Ring, das Leben der Bauern vom Standpunct des gebildeten Bürgerthums mit Ironie, indem er erzählt, wie der Bauer Bertſchi Triefnas von Lappenhauſen ſich um Mätzen Rurenzumph bewirbt und ſie heirathet. Sowohl die Bewerbung das Bauers, als die Hochzeit geben ihm zu vielen wahrhaft komiſchen Scenen Veranlaſſung.

Die ſociale Tendenz dieſer Gedichte liegt auch noch einer ganzen Reihe unter, die man gewöhnlich als didaktiſche aufführt. Lehrhaft ſind ſie auch, allein Lehrgedichte in dem kunſtreichen Sinn des philoſophiſchen oder deſcriptiven Lehrgedichts der Griechen und Römer ſind ſie nicht, ſondern erinnern eher an die mit Fabeln und Erzählungen geſchmückten gnomologiſchen Gedichte der Muhammedaner. Der Oeſtreicher Stricker, der um die Mitte des dreizehnten Jahrh. lebte, fügte eine Sammlung von Aeſopiſchen

und andern Fabeln und Erzählungen unter dem Titel: die Welt, zuſammen. In einer größern Erzählung, der Pfaffe Amis, die in ihrem Urſprung auf England deutet, ſtellte er den Gegenſatz des geſunden Menſchenverſtandes und der ſubtileren Bildung auf ergötzliche Weiſe dar, nicht ohne bittere Polemik gegen die Reliquienſucht, gegen den Aberglauben, gegen die Ausbeutung deſſelben durch Geiſtliche, gegen die Anmaaßungen des Klerus u. ſ. w. Es war das Thema von Salomo und Morolf, das ſpäter von dem Pfaffen Amis auf den Eulenſpiegel übertragen ward. Die Franzoſen kannten einen Theil dieſer Geſchichten unter dem Namen des Pierre Faitfeu. Ein Zeitgenoſſe und Landsmann Strickers, Seifrid Helbling, ſchrieb moraliſche Erzählungen, die nach der erſten unter dem Namen Lucidarius zuſammengefaßt zu werden pflegen. Der Mönch Konrad von Ammenhauſen aus dem Thurgau dichtete nach dem Lateiniſchen Proſawerk des Dominicaners Jacobus de Ceſſolis eine Auslegung der Bedeutung der Schachfiguren 1337 in ſeinem Schachzabelbuch; das Schachſpiel wurde ein Symbol der bürgerlichen Geſellſchaft und des Kampfs ihrer Stände. Bonerius, ein Geiſtlicher zu Bern, dichtete nach Lateiniſchen Vorbildern 100 Beiſpiele d. h. Fabeln, die er unter dem Titel: der Edelſtein, zuſammenfaßte. Hans der Bühler führte 1412 die ſieben weißen Meiſter in die Deutſche Poeſie durch eine gereimte Bearbeitung ein. Heinrich von Laufenberg um 1445 ein Prieſter am Oberrhein, der auch viele Lateiniſche Hymnen dem Deutſchen Volksgeſange aneignete, brachte nach dem Lateiniſchen einen Spiegel des Heils und ein Buch der Figuren, worin 136 Geſtalten aus dem alten Teſtament ſymboliſch auf die Maria gedeutet wurden, in Verſe. Als eigentlicher Spruchſprecher zeichnete ſich der Wiener Teichner aus. Sein Freund, Peter Suchemvirt, von der Mitte bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts, war ein Herold, dem die Erklärung der Wappen auflag, woraus er eine Reihe nicht unintereſſanter biographiſcher Denkmale ſeiner Helden zu machen wußte. Michael Beheim, 1421—1474, wo er zu Heidelberg ſt., lebte längere Zeit in Oeſtreich, dichtete Lieder und ein halb hiſtoriſches halb ſatiriſches Gedicht: von den Wienern, das aber in ſeiner Trockenheit obenein eine ärmliche Geſinnung ver-

räth. Wie in Frankreich ſuchte die Didaktik durch eine allegoriſche Form ſich anziehender zu machen, ſo in Hadamar Laber's: Jagd, worin er die Minne ſchildern wollte; ſo in Sachſenheims Mörin, worin er den Venusberg und den vor ihm warnenden treuen Eckart als Mittelpunct einer trockenen Allegorie von der Minne nahm. Sachſenheim ward 1453 in Stuttgart begraben. Die Spitze erreichte dieſe Art der allegoriſchen Erzählung in Melchior Pfinzings Theuerdank 1517, welcher die Geſchichte der Liebe des Kaiſers Maximilian verblümt darſtellte. Maximilian iſt oft der letzte Deutſche Ritter genannt worden Vom Theuerdank, der ſeiner Verherrlichung dienen ſollte, kann man gewiß ſagen, daß er der letzte Verſuch war, dem Ritterideal noch einen poetiſchen Halt zu geben. Der Ritterſtand war längſt ausgeartet. Die Klagen über ſeinen Verfall, wie von S. Helbling, der ſchon voll Sehnſucht nach Wolframs Parcival als dem Ideal des wahren Ritters aufblickte, verhallten ohnmächtig. Der Bürgerſtand hatte ſich bereits befeſtigt. Und wenn nun ein bürgerlicher Caplan, wie Pfinzing, obgleich nach kaiſerlicher Anleitung, die Abenteuer eines Ritterfürſten beſingen ſollte, ſo konnte nur eine ſteife Allegorik herauskommen. Viel lebendiger waren die Satyren, welche Brant und Murner gegen ihre Zeit ſchleuderten. Waren ſie auch ohne allen höhern Kunſtwerth, ſo waren ſie doch treffend. Brant, Dr. der Rechte, 1458—1520, wo er als Kanzler ſeiner Vaterſtadt Straßburg ſtarb, ſchrieb ein Narrenſchiff, das aus 113 Abſchnitten beſteht. Jeder derſelben, mit Ausnahme des erſten und letzten, ſtellte eine Narrengattung dar. Alle Narren ſchiffen nach Narragonien, ihrer Heimath. Viele Sittenſprüche und viele hiſtoriſche Beiſpiele ſind aus Werken des claſſiſchen Alterthums entlehnt, aber Vieles iſt auch friſch aus der Wirklichkeit gegriffen. Thomas Murner, 1475—1536, war in ſeiner Narrenbeſchwörung, Schelmenzunft, Gäuchmatt und Badefahrt ein untergeordneter Nachahmer Brants, aber in ſeiner Allegorie: von dem großen Lutheriſchen Narren, wie ihn Dr. Murner beſchworen, 1522, ein mit großem Glück ſelbſtſtändiger Satiriker.

Keine Geſchichte iſt für die Darſtellung mit größern Schwierigkeiten behaftet, als die der Deutſchen Poeſie, weil es der Nation

an Einheit fehlt. In Frankreich unterſchied ſich uns die Lyrik des Südens ſogleich klar von der Epik des Nordens und von beiden unterſchied ſich ihre Einheit in der Franzöſiſchnationalen Poeſie, die weder mehr ſüdlich noch nördlich, ſondern dialektlos eben die Franzöſiſche Poeſie ſchlechthin war. Bei dieſer aber unterſchied ſich wieder die Volkspoeſie von der Hofpoeſie, die allegoriſche Auflöſung des Ritterideals und das Drama, in welchem die allgemeine Franzöſiſche Poeſie als nationale ihre vollkommenſte Verwirklichung erreichte, die daher auch ſofort in Paris als dem abſoluten Centrum der Nation ſich fixirte. Wie ganz anders in Deutſchland! Der Gang iſt hier ein ähnlicher, aber die Klarheit in der Stellung der Gegenſätze fehlt und demnach auch die Einheit ihrer Auflöſung. Wir haben geſehen, daß auf die heidniſche Epik eine kirchliche, auf die kirchliche eine ausländiſche, die Fränkiſch-Bretoniſche folgte, allein die heimiſche wurde von der Ariſtokratie der fremden aufgeopfert und ſank zur ſogenannten Spielmannspoeſie der fahrenden Diet herab. Die Lyrik aber, da ſie zum Theil Nachahmung war, ſprudelte nicht mit unbedingter Kraft aus dem eigenſten Herzen, ſondern hatte viel Gemachtes, Conventionelles, Stereotypes und verlor ſich früh in's Didaktiſche. In dieſem kam der Deutſche Geiſt gemach zur Beſinnung und zum Zorn gegen ſich, eine Stimmung der Unzufriedenheit mit ſeiner Geſchichte, wie ſie keine andere Nation kennt. Dieſe Stimmung iſt den Deutſchen geblieben und hat oft die Beſten zur Ungerechtigkeit gegen ihr Volk fortgeriſſen, weil ſie in ihrer Empörung über das Unglück des Ganzen zunächſt keinen andern Ausdruck ihrer innigſten Theilnahme an demſelben, als den ſatiriſch bittern fanden. Durch alle didaktiſch allegoriſche Dichtungen, die wir aufgeführt haben, geht namentlich die Klage über die Verausländerung der Deutſchen und brachte ſogar 1513 zu Straßburg, das nunmehr ganz franzöſirt iſt, ein Gedicht: die Welſchgattung, an's Licht. Das Franzöſiſche Drama kam durch ſeine Fixirung in Paris mit der geſammten hohen Bildung dieſer Weltſtadt und mit dem Hof in ein Verhältniß, welches ſeine rohen Anfänge bald zu höheren Formen hinaufläuterte. Bei den Deutſchen blieb das Drama lange Zeit in der trüben Unförmlichkeit ſtehen, die mit der Gährungsepoche ſeiner Geneſis überall

verbunden zu ſein pflegt. Der Bürgerſtand der Städte bemächtigte ſich ſeiner. Es war in den ältern Zeiten ganz daſſelbe kirchliche Myſterium, wie bei den Romaniſchen Völkern, geweſen. Man hatte mit derſelben naiven Würde und mit derſelben Einmiſchung naiven Scherzes das Leben der Maria, Chriſti, des jüngſten Tags u. ſ. w. als kirchliche Volksſchauſpiele dargeſtellt. Man war ebenſo, wie dort, von der Lateiniſchen Sprache allmälig zu einem immer ausgedehntern Gebrauch der Deutſchen übergegangen. (Mone: Altdeutſche Schauſpiele. Quedlinburg 1841. Derſelbe: Schauſpiele des Mittelalters, 2 Bde., Karlsruhe 1846. Vergl. Prutz: Vorleſungen über die Geſchichte des Deutſchen Theaters, Berlin 1847, 28 – 43.) Späterhin machte ſich die Komik in den gegen die Corruption des Klerus gerichteten Stücken, wie in Th. Schernbergs: Frau Jutten 1480 und ähnlichen, vorzüglich aber in den derben Poſſen der Faſtnachtſpiele geltend. Allein man muß bekennen, daß die Kunſt darin ſehr gering war und daß die Obscönität in ihnen auf eine unfläthige, ekelhafte Weiſe ſich einer frechen Ausgelaſſenheit hingab, auch bei den Nürnbergern H. Volz und Roſenblüth am Ende des funfzehnten Jahrh., die hier gewöhnlich noch als die beſſern genannt werden. (Dies harte Urtheil iſt jetzt begründet durch A. Keller: Faſtnachtſpiele aus dem 15. Jahrhundert. 121 Stücke. 3 Theile. Stuttgart 1853.) Der Gegenſatz von Nord- und Süddeutſchland kam nicht, wie der von Nord- und Südfrankreich, zu einer Ausgleichung, die einen centralen Mittelpunct zum Träger gehabt hätte. Im Gegentheil ſpaltete ſich die Deutſche Nation dadurch, daß die Reformation ſie nicht völlig durchdrang, noch tiefer in ſich. Haben wir den Gang der Deutſchen Poeſie von Mitteldeutſchland nach dem Südweſten und von hier nach dem Südoſten, nach Oeſtreich, beobachtet, ſo ſehen wir, daß die dramatiſche Bildung, deren Hanswurſt den Pfaffen und den Junker mit ſeinem Spott verfolgte, vorzüglich in den Schweizeriſchen und den freien Reichsſtädten, d. h. in den Deutſchen Republiken, ſich feſtſetzte und von Baſel über Augsburg, Nürnberg, Frankfurt, Magdeburg nach Hamburg hinaufdrang, das eine ſo große Rolle in der Geſchichte des Deutſchen Theaters zu ſpielen beſtimmt war.

## c. Die Spaniſche Poeſie.

Im Allgemeinen iſt auch der Gang der Spaniſchen Poeſie der gleiche, wie bei der Franzöſiſchen und Deutſchen, im Beſondern aber ein ſehr verſchiedener. Die Pyrenäiſche Halbinſel war durch ihre Localität wie durch ihre Verhältniſſe in ſich abgeſchloſſen. Nach dem Sturz des Weſtgothiſchen Reichs durch die Araber zogen ſich die Gothen in die nördlichen Gebirge zurück. Es entfaltete ſich die phantaſtiſche Pracht, die heitere Geſelligkeit und die Toleranz des gebildeten Islam. Die Gothen konnten ſich der Wechſelwirkung mit den Mauren nicht entziehen. Hatte nun das Deutſche Element, als es erobernd in Spanien eindrang, ein Keltiſch-Römiſches vorgefunden, ſo trat zu demſelben noch das Orientaliſche hinzu. Aus der Verſchmelzung dieſer drei Elemente im Geiſt chriſtlicher Kirchlichkeit ging der Nationalcharakter und die ſchöne Sprache der Spanier hervor. Weil der Spanier den Gegenſatz des Muhammedaniſchen Theismus ſich ſtets unmittelbar gegenüber hatte, weil ein Kreuzzug für ihn nicht ein vorübergehendes Unternehmen, ſondern ein permanenter Zuſtand war, ſo prägte ſich bei ihm das ritterliche Ideal vorzugsweiſe als das des *Glaubenskämpfers* aus. Das *chriſtliche Wunder* entfaltete ſich daher zwar in ſeiner Anſchauung zu überſchwänglicher Glorie, allein die verworrene Wunderlichkeit und ins Unſittliche abirrende Phantaſtik des Bretoniſchen Ritterideals fand bei ihm keinen Eingang. Die einzige Form, in welcher er ſpäterhin daſſelbe aufnahm, war die der Amadisromane, in denen die Ritter zu Tugendſpiegeln verarbeitet wurden. Wenn wir aber die Bildungsgeſchichte der Spaniſchen Poeſie dennoch unter den Begriff der höfiſchen Romantik ſubſumiren, ſo hat dies ſeinen Grund darin, weil die Höfe von Navarra, von Toledo und Barcelona die Mittelpuncte der poetiſchen Cultur wurden und das Ritterthum trotz der freieſten Individualiſirung ſtrenger ſogar als anderwärts auf dem Standpunct des Lehensweſens ſtehen blieb. Neben der Verehrung der himmliſchen Königin Maria tritt deshalb die Verehrung des Königs in der Spaniſchen Poeſie auf das Stärkſte hervor. Seit dem Sturz der Ommijaden 1038 arbeitete ſich das Caſtiliſch-Aragoniſche Königthum immer entſchiedener zur Herrſchaft

empor, bis 1492 die Eroberung Granada's die chriſtliche Macht zur abſoluten Monarchie erhob. Der Caſtilianiſche Dialekt ſiegte zugleich über den Caliciſchen im Weſten und über den Cataloniſchen im Oſten, in Navarra, Catalonien und auf der Inſel Majorka. (Eine ausgezeichnete, auch die Entwicklung der Sprache in ſich faſſende Geſchichte dieſer ganzen Periode hat L. Clarus in ſeiner: Darſtellung der Spaniſchen Literatur im Mittelalter, 2 Bde., Mainz, 1846, gegeben.)

Es unterſcheidet ſich nun bei den Spaniern 1) die epiſche 2) die lyriſche und 3) die dramatiſche Poeſie in klarer Sonderung und Abfolge.

---

### α) Die Epik.

Die Spaniſche Poeſie mußte ſich, wie die Franzöſiſche und Deutſche, die epiſchen Traditionen der Kirche aneignen. Doch geſchah dies nicht in ſolcher Mannigfaltigkeit, wie in der Engliſch-Franzöſiſchen Legende, und auch nicht in ſolcher Univerſalität, wie in den Deutſchen Evangelienharmonien. Gerade weil der Spanier, nachdem die Weſtgothen vom Arianismus zum Römiſchen Katholicismus übergetreten waren, ſich in ſtrenger Kirchlichkeit hielt, gerade, weil ſein eigenes Leben im Kampf mit den Mauren das blutige Märtyrerthum ſtets verwirklichte, hatte er in dieſer Periode kein Bedürfniß zu einer ausgedehnten chriſtlichen Mythologie. Er concentrirte ſich auf einige Nationalheilige, namentlich aber auf die Jungfrau Maria, weil nichts ihn den theiſtiſchen Mauren gegenüber ſchärfer contraſtiren konnte, als der Glaube, daß eine menſchliche Jungfrau den erlöſenden Gottmenſchen geboren. Ein Mönch, Gonzalo de Berceo, 1198—1268, verſificirte nach Lateiniſchen Grundlagen in 9 Gedichten das Leben der Maria und ihres Sohnes, das Leben des heil. Domingo, Lorenzo, Millan, der heiligen Oria, die Beſchreibung des jüngſten Tages, des Meßopfers und die Wunder de nuestra Sennora. Der nationale Zug iſt das Charakteriſtiſche dieſer Gedichte, die in Strophen von 4 durch denſelben Reim gebundenen Alexandrinern verfaßt ſind. Als die Caſtilianer z. B. dreihundert Jahre

nach dem Tode des heiligen Millan mit dem Maurenkönige Abderrhaman kämpften, thaten sie ihm ein Gelübde, und sofort kamen ihnen zwei glänzende Gestalten zu Hülfe, so daß sie das ganze Maurenheer zu Toro verdarben. Die eigentliche Epik der Spanier entsprang aus denselben Momenten, welche wir bei dem Fränkisch-Karlingischen Epos kennen gelernt haben. Das eine war das Vasallenthum, das andere der Kampf für den christlichen Glauben. Der Unterschied war aber, daß die Spanische Poesie von einer geschichtlich treuen Auffassung der eigenen Wirklichkeit ausging und dadurch gerade in ihrer Begründung sich ein ächt menschliches Pathos erhielt. Die älteste Spanische Epik hat etwas so Einfaches, Ungeschminktes an sich, daß sie auf den ersten Anblick gegen die Abenteuerlichkeit und bunte Ausstattung des Französischen Epos nüchtern erscheint und sich unserm alten Heldengedicht nähert. Allein eben diese Einfachheit war der Vortheil der Spanischen Epik, der ihr selbst in ihrer spätern Phantastik noch eine schöne Verständigkeit möglich machte. Die merkwürdigsten Ereignisse aus den Kämpfen der kleinen Königreiche von Navarra, Arragonien und Castilien theils untereinander, theils gegen die Mauren, wurden in Volksliedern skizzirt, die man nach der Sprache, dem Romanzo, schlechthin Romanzen nannte. Sie wurden in redondillas gesungen, d. h. in Versen von 4 Trochäen; die ersten beiden Verse waren reimfrei, die zweiten gingen auf Assonanzen aus. Gesammelt wurden die Romanzen erst im funfzehnten und sechszehnten Jahrh. in den Romanzeros. Die Verse der Romanzen liefen anfänglich ohne Theilung hinter einander fort. Später, in Folge der strophischen Lyrik, wurden sie auch strophisch getheilt.

## Die Romanzen von Cid.

Die ältesten Romanzen betreffen den König Roderich und den Grafen Julian. Der Zeit nach folgen die von Karl dem Großen und seinen Paladinen, sind aber wohl erst später ausgebildet. Andere betreffen den Grafen Alarcos, den Infanten Lara, Bernardo del Carpio, die schönsten aber Rodrigo Diaz de Bivar, dem die Spanier den Beinamen Campeador d. h. Kämpfer, die

Araber aber den Beinamen el Cid d. h. der Herr gaben. Er war es, der um das Jahr 1000 unter Sancho von Navarra die Macht der Chriſten ſo ſehr ſteigerte, daß Sancho's Sohn, Ferdinand I., Caſtilien zum Königreich erheben und deſſen Sohn Alfonſo VI. am Ende des eilften Jahrh. Toledo erobern konnte. Es haben ſich von ihm noch 153 Romanzen erhalten. Sie laſſen ihn als den Schrecken der Mauren erſcheinen, allein, was nicht minder ſcharf hervortritt, auch als den ſeines Rechts ſich bewußten Vaſallen, weshalb ſeine Geſchichte mit der des Aimon von Dordogne und des Garin le Lohérain Analogien hat. Treu dem Sancho, weigert er ſich, dem Bruder deſſelben, Don Alfonſo, Treue zu ſchwören, bis er an dem Morde des Bruders ſchuldlos zu ſein erklärt hat. Und der König fügt ſich dem mächtigen Vaſallen. Als er verfolgt und verbannt wird, geht er zu den Mauren, die ihn, ihren furchtbarſten Feind, um ſeiner Tugend willen auf's Höchſte ehren. Die tragiſche Colliſion in Cid's Leben wird durch ſeine Töchter herbeigeführt, bei deren erſter Verheirathung er ſich, gegen ſeine Ueberzeugung, mit Aufopferung dem Willen des Königs gefügt hatte. Nach der Beſchimpfung ſeiner Töchter fordert er Gerechtigkeit vom Könige u. ſ. w. Was die Franzöſiſche Poeſie an zwei verſchiedene Richtungen vertheilt hat, die Vaſallentreue, die ſich aber ihre Freiheit erhält, und die Bekämpfung des Unglaubens, die aber nicht fanatiſch wird, iſt in der edlen Geſtalt des Cid unübertrefflich vereinigt. Neben dem gewiſſenhaften Lehensmann, neben dem tapfern Helden, ſehen wir auch den liebevollen Vater, den zärtlichen mannhaften Gatten, den gemüthvollen Menſchen. Solche Rohheiten, wie Aimon ſich erlaubt, wären dem feiner fühlenden Cid unmöglich. Er iſt die letzte wahrhaft heroiſche Geſtalt der Europäiſchen Poeſie.

## Das Poema del Cid.

Von den Romanzen über den Cid, die ſich durch die Jahrhunderte in beweglicher Ueberlieferung fortpflanzten, muß das Poema del Cid unterſchieden werden. Es iſt das älteſte Denkmal der Caſtiliſchen Sprache und fällt mit ſeiner Abfaſſung zwiſchen 1135 und 1157. Es iſt in Verſen von unbeſtimmter Sylbenzahl

die von 10 bis 15, ja 20 wechselt, gedichtet. Der Reim verbindet eine Anzahl von Versen ganz willkürlich. Die Assonanz ist noch nicht Absicht der Kunst, sondern Unvollkommenheit des Reims. Die Darstellung ist schlicht, noch ungelenk, aber wahr. Dies umfangreiche Epos zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste hat die Verheirathung der Töchter des Cid mit den Grafen von Carrion, die zweite die Rache an denselben und die Vermählung der Töchter mit den Infanten von Navarra und Aragon zum Inhalt. Cids frühere Geschichte wird übergangen. — In dem kunstlosen Metrum dieses Gedichts zeigt sich schon ein Streben nach Zweitheiligkeit. Es entstanden daraus die langen in der Mitte getheilten Verse, die versos de arte mayor, die sich später zum völligen Alexandriner ausbildeten.

Man kann das Poema del Cid als den Anfang des Kunstepos im Gegensatz zu den volksmäßigeren Romanzen ansehen. Den ersten Ansatz zur Einführung eines noch andern Ritterideals, als des nationalen, machte der Kleriker Juan Lorenzo Segura de Astorga in der Mitte der dreizehnten Jahrh. durch seine Bearbeitung der Alexandersage, worin er die gewöhnlichen Wundergeschichten und Moralien, allein in mönchisch Spanischer Modification, vorträgt, Achilles z. B. von seiner Mutter in einem Benedictinerkloster verborgen gehalten läßt.

Für die Entwicklung der Sprache wurde der König Alfonso X. von Castilien, 1221 - 1284, besonders wichtig. Ob ein in langen Versen, in Castilianischem Dialekt, in Anordnung, Sprache und Versbau gleich vortrefflich gedichtetes Buch der Klagen: el libro de las querellas, ihn zum Verfasser hat, ist zweifelhaft. Es enthält Klagen des alten, verlassenen Königs über die Untreue seiner Vasallen.

Die Geschichte des Grafen Fernan Gonzalez ist in einem noch ziemlich unvollkommenen Gedicht in vierzeiligen durch einerlei Reim gebundenen Alexandrinerstrophen von einem Unbekannten am Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrh. behandelt (Clarus a. a. O. I, 220.). Gonzalez war oft gegen seine Lehnsherrn Ramiro, Sanchez und Ordoña, 932 —70, aufrührerisch. Das Gedicht hat aber diese Seite seines Lebens fallen lassen und hingegen die seiner Großthaten gegen

die Mauren hervorgehoben. Es beginnt mit dem Einfall der Gothen in Spanien, bricht aber bei der Schlacht zwischen Gonzalez und Garcia von Navarra ab. Wenn auch auf geschichtlichem Grunde beruhend, hat es in der Composition doch viel fictive Einmischungen, die es recht als ein Gegenbild zum Cid erscheinen lassen, der aus der lebendigen Volkssage hervorgewachsen.

### El Conde Lucanor.

Don Juan Manuel, aus einer jüngern Linie der königlichen Familie, die sich von Ferdinand dem Heiligen ableitete, kämpfte zwanzig Jahr hindurch den Grenzkrieg gegen die Mauren, bis er 1347 starb. Er schrieb ein Buch, dem er den Namen: el conde Lucanor gab. Lucanor ist ein Fürst, der sich, durch schwierige Verhältnisse moralischer und politischer Art in Verlegenheit gesetzt, an seinen Freund und Minister Patronio wendet, Rath zu erhalten. Dieser belehrt ihn durch kleine, einfach und anmuthig erzählte Geschichten, deren im Ganzen 49 sind. Die treffende Anwendung einer jeden wird am Schluß durch einige Verse zusammengefaßt, die noch gegenwärtig als Sprichwörter unter den Spaniern fortleben. Jene Geschichten nun gehören jenem großen Orientalisch-Lateinischen Sagenstock novellistischer Ueberlieferung an, der uns unter verschiedenen Formen bis zu den gestis Romanorum hin schon so oft begegnet ist. In Spanien werden wir zunächst an die disciplina clericalis erinnert. Manuel führte die Orientalische Einkleidung eines Aggregates von Erzählungen durch den Rahmen einer an sich unbedeutenden Geschichte in die Spanische Literatur ein. Er begründete aber auch für sie den schönen, klaren Styl der novellistischen Prosa und hierin muß die wahre Bedeutung seines Fürstenspiegels gesetzt werden, der bis auf diesen Tag sich einer wohlverdienten Berühmtheit erfreuet.

### Ruiz: El libro de buen amor.

Sehen wir im Cid das Fundament des poetischen, im Lucanor das des prosaischen Ausdrucks der Spanischen Dichtung,

geht der erſte von der ſagenhaften Tradition der eigenen Geſchichte der Spanier, der zweite von einer allgemeinen Beobachtung und Abſchätzung des Weltlaufs aus; ſo finden wir das Fundament des den Spaniern eigenthümlichen Humors in dem köſtlichen Werk des Juan Ruiz, eines Erzprieſters von Hita, einem Flecken fünf Meilen von Guadalajara. Verläumdungen, wie er wenigſtens verſichert, bewogen den Erzbiſchof von Toledo, ihn in gefängliche Haft zu ſetzen und in dieſer verfaßte er zwiſchen 1337—1350 ſeine Dichtung, deren Originalität ſich durch keine der Schulkategorien erſchöpfen läßt, denn ſie iſt didaktiſch, lyriſch, epiſch, halbdramatiſch, in allen Versarten wechſelnd, genug eine für die Chablone der formalen Poetik incommenſurable und doch unendlich poetiſche Compoſition. Ruiz muß ein ächter Volksdichter geweſen ſein, der, wie er ſelbſt erzählt, gar viele Tanzlieder und Gaſſenhauer für Jüdinnen und Maurinnen, Bettellieder für Blinde, Scherz- und Spottlieder für nachtſchwärmende Studenten und Thürenbettler gedichtet hat (Clarus a. a. O. I, 442.). Sein Werk iſt nun ein höchſt mannigfaltiges Sammelwerk von Aeſopiſchen Fabeln, Nordfranzöſiſchen Fabliaux, romanhaften Erzählungen, heitern Schwänken, ein Gemiſch von lyriſchem Aufſchwung und reflectirender Didaktik, allein er hat dies Alles durch ein Spaniſches Colorit nationaliſirt und durch den Gedanken zu einer Einheit verknüpft, die wahre Liebe zu ſuchen. Jene Einzelheiten treten daher immer an einer paſſenden Stelle mit dramatiſcher Lebendigkeit hervor. Er erzählt ſeine Liebſchaften mit verſchiedenen Damen, lehrt an ſeinen Erfolgen, wie an ſeinem Mißgeſchick, die Kunſt, zu lieben, ſchließt aber endlich mit der ächt Spaniſchen Erkenntniß, daß nur die Liebe der heiligen Jungfrau wahrhaft und dauernd beſeligen könne. Er iſt als ein ächter Volksprieſter ſehr freiſinnig und tadelt die Gebrechen des Klerus, die Fehler der Beichtväter u. dergl. mit Nachdruck. Seine Kunſt des Dialogs hat er vorzüglich in der Erzählung ſeiner Liebſchaft mit der Endrina bewieſen, worin er die im Mittelalter dem Ovid zugeſchriebenen Komödie Pamphilus, de documento amoris, ſinnreich verarbeitet hat. Einen unbeſchreiblichen Humor entfaltet er in ſeiner meiſterhaften Behandlung des Nordfranzöſiſchen Fabliau von der Schlacht des Faſtens und des Carnevals:

Bataille de Karesme et de Charnage (Barbazan: Fabliaux, IV, 80.). Er läßt die Donna Quaresma dem Don Carnal durch ein Schreiben, das ihm eingehändigt wird, Krieg ankündigen. Beide rüſten ſich mit ihren Angehörigen, die aus Land- und Seethieren beſtehen, wie ſie zu Faſten oder Fleiſchſpeiſen dienen. Don Carnal und die Seinen, die ſich im Eſſen und Trinken übernommen hatten und eingeſchlafen waren, werden in der Mitternachtsſtunde im Lager überfallen und beſiegt. Die Schlacht ſelbſt wird höchſt komiſch beſchrieben. Don Carnal, von ſeinen Vaſallen verlaſſen, wird gefangen genommen und einem Mönche überantwortet, der ihn bekehren ſoll; er findet aber am Palmſonntag Gelegenheit zur Flucht und weiß ſeine Anhänger durch ein Umlaufsſchreiben ſo zu ermuthigen, daß Donna Quaresma am Oſterheiligen Abend erſchrocken als Pilgerin entflieht, da ihre beſten Truppen, die Fiſche, ihr im Frühjahr nicht zuziehen können. Nun hält Don Carnal als Emperador mit ſeinem Mitkaiſer Amor einen überaus glänzend geſchilderten Einzug. Alles jauchzt ihnen freudig entgegen, dem Carnal beſonders die Schlächter und Kaldaunenverkäuferinnen, die Hirten und Rabbinen. Er fährt auf einem koſtbaren Wagen und erlegt auf ſeinem Zuge eine Menge Thiere, die er an Caſtilier und Engländer verkauft. Noch feierlicher und freudiger unter dem Schall aller möglichen Inſtrumente wird Don Amor empfangen. Selbſt Mönche und Nonnen huldigen ihm. Es entſteht ein Streit, wer ihn beherbergen ſolle und der Dichter, ſein alter Verehrer, bietet ihm endlich ſeine beſcheidene Wohnung an, die er auch annimmt und ein koſtbares ſeidenes Zelt darin aufſchlagen läßt. Sehr humoriſtiſch erzählt nun Don Amor dem Erzprieſter ſeine Erlebniſſe, ſeit ſie ſich nicht geſehen, muß ihn aber ſchon am andern Morgen verlaſſen. Als der Dichter ſich im herrlichen Frühling nun allein findet, regt ſich die Sehnſucht nach Liebe in ſeinem Herzen mächtiger denn je und er wendet ſich an ſeine alte Unterhändlerin, die Trotaconventos (Kloſtertraberin) Urraca, die ihm eine junge Wittwe vorſchlägt. Nun verfolgt er die Erzählung ſeiner Liebesverſuche, unter denen auch eine Nonne, Donna Garoza, vorkommt, weiter. Die Nonne, die ihn mit wahrer Liebe beglückt, ſtirbt zu ſeinem tiefen Schmerze ſchon nach zwei

Monaten. Um ſich zu zerſtreuen, will er durch Donna Urraca, die ihm als Kupplerin ſo ergeben gedient hat, ſich um eine Maurin bewerben, als ihm auch die Urraca ſtirbt, was ihn denn zwar zur Erkenntniß der Hinfälligkeit alles Endlichen bringt, ihn jedoch nicht hindert, mit den lauen Lüften des folgenden Frühlings ſein Herz doch noch mächtig von Sehnſucht geſchwellt zu fühlen. Dieſe dürren Umriſſe können nur eine ungefähre Andeutung des Verfahrens des Dichters geben, der aus dem Reichthum ſeiner Anſchauung mit unendlicher Schalkheit, Grazie, Lebenskenntniß, an reizenden Gemälden, an Genrebildern aller Art, an Sittenſchilderungen, an Digreſſionen über die verſchiedenſten Materien, an ſinnigen Betrachtungen unerſchöpflich iſt. Eine unverwüſtliche Kindlichkeit, eine ſonnige Heiterkeit, lacht uns aus jedem ſeiner Worte entgegen. Die lyriſchen Stellen ſeines Werks beſtehen aus versos de redondilla menor y major, d. h. 6 bis 8ſylbigen Verſen, die in kurze Strophen getheilt und durch den vollſtändigen Reim gebunden ſind; die Erzählung und Belehrung dagegen wird ſtets in der Alexandrinerſtrophe vorgetragen. (Das große Verdienſt, dieſen herrlichen Dichter den Deutſchen bekannt gemacht zu haben, gebührt F. Wolf: Beiträge zur Geſchichte der Caſtilianiſchen Nationalliteratur. I Heft. Wien 1832, 78 — 113)

Wie man von einem merry old England ſpricht, ſo könnte man auch das alte Spanien vor der Verfolgung der Mauren und Juden, vor der inneren Verödung durch die Inquiſition, das fröhliche nennen. Haben wir den Prieſter Ruiz ſeine Liebe zu einer Nonne, ja zu einer Maurin, bekennen gehört, ſo wird es uns nicht überraſchen, einen Juden, den Rabbi Don Santo von Carrion, zu finden, der in 476 vierzeiligen Strophen: Consejos y Documentos al Rey Don Pedro (den Grauſamen) richtete und ihn ermahnte, dem Beiſpiel ſeines erlauchten Vaters Alfonſo XI, 1312—50, nachzuahmen. Ein ſehr ernſtes Werk war auch: Libro ó Rimado de Palacio in 1619 Coplas von Lopez de Ayala, geb. 1332 zu Murcia, 1367 von den Engländern in der Schlacht bei Najera gefangen, in England feſtgehalten, nach ſeiner Freilaſſung Geſandter in Frankreich, 1385 in der Schlacht bei Aljubarrota von den Portugieſen zum Ge-

fangenen gemacht und 1407 geſt. Dieſe beiden Gefangenſchaften ſcheinen ihn düſter geſtimmt zu haben. Seine ſtaatsklugen Lehren der beſten Regierungskunſt und ſeine ſatiriſchen Ausfälle athmen einen ſchwermüthig edlen Geiſt.

### Der Todtentanz.

Hier iſt chronologiſch der Ort, des Todtentanzes zu erwähnen, den wir in der Franzöſiſchen und Deutſchen Poeſie übergangen haben. Die Seuche, welche im vierzehnten Jahrh. unter dem Namen des ſchwarzen Todes Europa verheerte, gab zu der allegoriſchen Vorſtellung Anlaß, daß der Tod alle Alter und Stände, vom Kaiſer und Pabſt an, bis zum Bettler und Mönch hinunter, in's Grab tanze. Dieſe Vorſtellung wurde durch Bilder auf den Mauern der Kirchhöfe und andern Orten von der Malerei oft vortrefflich ausgeführt. In Paris wurde ſie auf dem Kirchhof des heutigen marché des Innocents durch Tänze dargeſtellt, die ein gewiſſer Macabre veranſtaltete. Die Poeſie war bei dieſen Veranſchaulichungen untergeordnet. Sie beſtand in epigrammatiſchen Verſen, welche den Bildern hinzugefügt wurden und denen die Satire auch wohl eine ſelbſtſtändigere Faſſung gab. So auch im Spaniſchen: la dauza general de la muerte, en que entran todos los estados de gentes in 71 Octaven zwölfſylbiger Verſe von 1360. (Langlois: essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts. Rouen, 1852, 2 Tom.)

### Der Amadisroman.

Es iſt früher nachgewieſen worden, daß der Amadisroman auf demjenigen Ideal der Ritterlichkeit beruhet, welches ſich aus dem Bretoniſch Arturiſchen Sagenkreiſe entwickelt hatte. Die Spaniſche Poeſie nahm dies Ideal erſt auf, nachdem ſie das ihrige als das Gothiſch-Mauriſche, Chriſtlich-Orientaliſche, ſchon ſelbſtſtändig fixirt hatte. Die erſte Einführung des Bretoniſchen Ideals fällt in einen Roman, der noch nicht ſelber zur Amadisſippe gehört, in den Tirante el Blanco, den ein Valencianiſcher Ritter, Johann Martorell, zu Anfang des funfzehnten Jahr-

hunderts im Catalonischen Dialekt nach einem Englischen Vorbilde, wie er selbst wenigstens versichert, begann und welchen Juan de Galba vollendete. (Dunlop Liebrecht a. a. O. 169 ff.) Er zeichnet sich durch größern Zusammenhang, durch Scherz und Humor vor den Amadisromanen aus, die auf noch unbekannte Weise im funfzehnten Jahrh. von Spanien aus in Umlauf kamen. Unter Ferdinand und Isabelle verfaßte Garciaz Ordonnez de Montalvo die Abenteuer Esplandians und überarbeitete auch die 4 Bücher von Amadis de Gaula, Amadis von Griechenland, vom Gestirn und von Trapezunt.

---

## β) Die Lyrik.

War Castilien der Mittelpunct der Epik, so war Catalonien der Mittelpunct der Lyrik. Die Provençalische Dichtkunst konnte hier noch fortblühen, als sie in der Provençe selbst schon zu Grunde gegangen war. Don Enrique von Aragon, Marquis von Villena, der 1434 in hohem Alter starb, war besonders thätig, die Kunst des Troubadours zu pflegen und errichtete in Barcelona sogar ein consistorio de la gaya ciencia nach dem Vorbilde der poetischen Akademie von Toulouse. Sein Zögling, Lopez de Mendoza, Marquis von Santillana, 1398—1458, setzte seine Bestrebungen fort und war selbst ein nicht unbedeutender Dichter, wie seine 25 Strophen auf den Tod Villena's, sein doctrinal de privados auf das unglückliche Ende Alvaro's de Luna und sein Centiloquio, eine Sammlung von moralischen und politischen Grundsätzen für den Prinzen Heinrich von Castilien, beweisen. Sein Freund Juan de Mena, 1412—1456, hatte durch eine Reise nach Rom die Italienische Poesie kennen gelernt und versuchte mit seinem Laberinto in Versen de arte mayor in 300 Stanzen eine frostige Nachahmung der Dante'schen Komödie. Als Lyriker zeichneten sich aus: Fernan Perez de Guzmann, Rodriguez del Padron, Alonzo de Cartagena, 1456 als Erzbischof von Burgos gest., Garci Sanchez von Badajoz, Gomez und Jorge Manrique, der Baccalaureus de la Torre, vornämlich aber Aufias

March von Valencia, der 1450 ſt. Seine Gedichte zerfallen in Werke der Liebe, worin er eine Valencianiſche Dame, Thereſe de Momboy, die ihm ſpäter untreu ward, verherrlichte; in Werke des Todes, Lieder, die er auf Thereſe nach ihrem Tode verfaßte; und in moraliſche Werke.

## Der Cancionero general.

Den Romanceros gegenüber bildeten ſich Sammlungen lyriſcher Gedichte, die man Cancioneros nannte. Das umfaſſendſte Liederbuch ſammelte Hernando de Caſtillo in ſeinem Cancionero general. 138 Dichter ſind darin genannt, allein außerdem ſind auch viele Gedichte von ungenannten Verfaſſern darin enthalten. Die Gattungen, in welche ſich die Lieder theilen, ſind: bayles, Balladen, Tanzlieder; canciones, Liederchen in zwei Abtheilungen meiſt von 12 Zeilen; villancicos, Refrainlieder; glosas, die Variation eines Thema's mit Einflechtung der urſprünglichen Worte des Thema's in die verſchiedenen Wendungen; letrillas, Witzſpiele; vilanellas, ländliche Geſänge; pasacallas, Gaſſenhauer. Die Gloſſe wurde recht eigentlich die Grundform der Spaniſchen Lyrik und lag ſchon in den Canciones und villancicos verborgen. Das in ſeiner Betrachtung ſchwelgende Gefühl kehrt immer wieder nach den verſchiedenſten Reflexionen zu ſeiner Grundſtimmung zurück.

Durch die kunſtmäßige Lyrik wurde auch auf die volksthümliche Lyrik und auf die nationale Romanzendichtung eine bedeutende, veredelnde Rückwirkung geübt. Die eigentlich hiſtoriſchen Romanzen, die oft nur Chroniken in Redondillenform geweſen waren, hörten mit dem Fall Granada's auf. Als nun aber Spanier und Mauren im ſchönen Andaluſien zu Einem Volk vereinigt wurden, hörten die Sieger die reizenden Lieder der Beſiegten, überſetzten ſie und ahmten ſie nach. So entſtand die neue Richtung der Mauriſchen Romanzen, die gewöhnlich Situationsbilder ſind. In dem einen erblicken wir einen Mauren, der in Gegenwart der Geliebten, ſtolz auf den ihm geſchenkten Schleier oder auf den von ihr geſchenkten Gürtel, ſich auf dem Vivarramblaplatz im Canas- oder Steckenſpiel vor ſeinen Ge-

fährten ausgeichnet; in dem andern einen durch den Parteigeiſt Verbannten, der betrübt einen letzten Blick auf Granada zurückwirft, das ſeine Geliebte einſchließt; in noch andern Romanzen gleiten Quadrillen, Turniere, Stierkämpfe, Zambras (Bälle) im Alhambrapalaſt vor dem Auge vorüber. Zuweilen ſind ſie auch nur die Beſchreibung der Rüſtung eines Mauren, eine eiferſüchtige Klage der Verliebten oder ein Geſpräch zweier Maurinnen auf ihrem Zimmer. Dieſen neuen Stoffen, die von Süden kamen, ſtanden von Norden her die Franzöſiſchen gegenüber, welche ſich von Aragonien aus um die Sage von der Roncevallesſchlacht gruppirten und überhaupt Karolingiſche, niemals aber Arturiſche Elemente aufnahmen. Die Schäferromanze wanderte aus den Provençaliſchen Paſtoralen ein. Viele Romanzen behandelten aber auch Gegenſtände aus der Bibel, der Mythologie, dem Volksleben und gingen oft in das Liederhafte über, ſo daß zwiſchen Romancero und Cancionero kein excluſiver Gegenſatz beſteht. (Ch. B. Depping: Sammlung der beſten, alten Spaniſchen Romanzen, Altenburg und Leipzig 1817, Einleitung XXII—LVIII.).

---

## γ) Die Dramatik.

Das Drama der Spanier ging, wie bei den Franzoſen, Briten und Deutſchen, zunächſt aus den kirchlichen Schauſpielen hervor. Alfonſo X. beſtimmte in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts durch ein Geſetz diejenigen Arten theatraliſcher Darſtellung, an welchen es den Geiſtlichen ſich zu betheiligen erlaubt ſein ſollte, wie die Verkündigung der Geburt des Erlöſers, die Adoration der heiligen drei Könige und die Auferſtehung. Zugleich wurden Alle, die ſich für Geld der öffentlichen Schauluſt preisgäben, für infam erklärt und dadurch jede ſelbſtſtändige Entwicklung eines nationalen Theaters auf lange hin unmöglich gemacht. Erſt als durch die Vermählung Fernando's V. von Aragon mit Iſabella von Caſtilien 1469 der Grund zur Vereinigung beider Kronen gelegt war, wagte es das Drama, ſich, wenn auch vorerſt ſchüchtern, mit weltlichen Stoffen

zu befaſſen. Die kirchlichen Dramen: autos sacramentales, waren allerdings oft ins Satiriſche und Cyniſche, ähnlich den Deutſchen Faſtnachtſpielen, abgeirrt. Die Feſte der Großen waren durch diejenigen Juglares (Jongleurs), die man Facedores de escarnio nannte, mit Muſik, Geſang, Poſſenreißerei in den ſogenannten Entremeses verherrlicht, aus denen ſpäter die saynetes, kleine, luſtige Farçen hervorgingen. Der Dialog war in manchen Producten der Kunſtpoeſie ſchon cultivirt, wie in den 32 Coplas des ſatiriſchen Paſtoraldialogs: Mingo rebulgo, oder in der Allegorie Santillana's: Commedieta de Ponza (im Auszug bei Clarus, II, 309 ff.). Aber den erſten entſcheidenden Schritt zur Verſelbſtſtändigung des Drama's that erſt Juan de la Encina, geb. 1468 zu Salamanca, wo er ſtudirte. In Rom widmete er ſich vorzüglich der Muſik, ließ ſich zum Prieſter weihen, machte eine Pilgerfahrt nach Jeruſalem, wurde Director der Capelle Leo's X. und ſpäter Prior von Leon. Er ſtarb zu Salamanca 1534. Seine dramatiſchen Werke ſind in der vierten Abtheilung ſeines Cancionero enthalten. Es ſind 12 an der Zahl; ein dreizehntes: Farsa de Placida é Vitoriano von 1514, wurde von der Inquiſition unterdrückt. Encina nannte ſeine Dramen églogas, weil er vornämlich Schäfer und Schäferinnen auftreten ließ; 7 behandeln noch kirchliche Stoffe zu Feſtfeiern, 4 Liebesthemata, eins, das er ein auto nennt, einen Schwank, worin Hirten von Studenten genarrt werden. — Aehnlich wie Encina entwickelte ſich in Portugal Gil Vicente, der 1480 zu Barcellos von angeſehenen Eltern geboren war, die Rechte ſtudirte, mit dem Könige Don Manuel in Verbindung kam, als Dramatiker und Muſiker die Hoffeierlichkeiten verherrlichte und 1557 zu Evora ſtarb. Unter ſeinen in Spaniſchen Verſen abgefaßte Dramen ſind 5 autos, zwei Komödien: die comedia Rubena und die comedia del viudo (vom Wittwer), und eine Tragikomödie: triunfo del invierno (Triumph des Winters). Vicente iſt launiger, wärmer, als Encina, dem noch eine gewiſſe Trockenheit anhaftet. So unvollkommen dieſe dramatiſchen Erſtlinge waren, ſo gaben ſie doch der nationalen Richtung eine ſolche Entſchiedenheit, daß die Verſuche, eine Nachahmung des antiken Drama's anzuregen, ſpurlos vorübergingen, wie die Ueberſetzungen

aus dem Plautus durch Francisco de Villalobos, der 1515 den Amphitruo übertrug und durch Fernan Perez de Oliva, der die Sophokleiſche Elektra und 1530 die Euripideiſche Hekuba überſetzte.

Den nächſten Fortſchritt machte Bartolomé de Torres Naharro, aus la Torre bei Badajoz, der zu Anfang des ſechszehnten Jahrh. in Rom lebte, nachdem er eine Zeitlang Gefangener in Algier geweſen. Er war ein Geiſtlicher und ein Schützling Colonna's. Er gab 1517 zu Rom eine Sammlung von 8 Luſtſpielen in Redondillen unter dem Titel: Propaladia heraus. Es ſind zum Theil Sittenſchilderungen, wie die comedia Soldadesca, Tinelaria (ein Bild vom diſſoluten Leben eines Cardinals), Trofea, Jacinta, Serafina. In zwei Stücken begründete er die weſentlichſten Züge des Spaniſchen Intriguenſtückes, der comedia de capa y espada: die Liebesintrigue, die abgöttiſche Heilighaltung der conventionellen Ehre, die komiſchen Bedienten und den übereilten Schluß, nämlich in der Comedia Himenea und Calamita. Dieſe Liebeskomödien parodirte er aber ſelber in der Comedia Aquilana, die mit ihrem puppenſpielartigen, durch ſeine Uebertreibung ſich ſelbſt aufhebenden Pathos eine ausgezeichnet komiſche Wirkung macht.

Unabhängig von dieſen Intriguenſtücken entwickelte ſich das burleske Zwiſchenſpiel durch Lope de Rueda, einen Goldſchläger aus Sevilla, der aber Schauſpieler, Schauſpieldichter und Schauſpielunternehmer wurde und noch 1558 Vorſtellungen zu Madrid und Segovia gab. Seine Werke beſtehen in 4 Komödien, 10 Paſos (nur ein anderer Name für entremeses oder saynetes) und in einigen Dialogen. Ohne Abtheilung in Acte ſind ſie ſämmtlich in Proſa abgefaßt. Den eigentlichen Kern bilden die Paſos, kleine, naturwahre Lebensbilder, ſcharf umriſſene Charakteriſtiken, voll der heiterſten Laune und einer kindlich naiven Freude an einem guten Spaß, deren einfache Handlung nur drei bis vier Perſonen, Schäfer, Barbiere, Tölpel, Negerinnen u. ſ. f. erforderte. Die Komödien (Eufemia, Armelina, Medora und de los enganos: Komödie der Irrungen) ſind gleichſam aus mehren Handlungen zuſammengewachſen, die Handlung aber bei ihnen ſchon verwickelter. Drei derſelben ſind auf die Wiedererkennung geraubter oder verlorener Kinder baſirt.

Die Einrichtung der Bühne war noch eben so einfach, als die Garderobe. Erst 1579 wurde in Madrid das teatro de la Cruz und 1582 das del Principe erbauet und damit der theatralischen Kunst, deren Jünger bis dahin als Wandertruppen gelebt hatten, ein fester Mittelpunct gegeben, wo seit 1587 die Stücke Lope de Vega's die seiner Vorgänger vergessen ließen. (A. Wellmann: die vier ältesten Spanischen Dramatiker, in Prutz literarhistorischem Taschenbuch, Leipzig 1843, 203—50.).

Die Hauptformen für die Detailbehandlung der Intrigue gab eine dialogisirte Novelle, die unter dem Titel der Tragikomödie Celestina oder Calliſto è Melibea im letzten Drittel des funfzehnten Jahrhunderts in Umlauf kam und 1501 zuerst gedruckt wurde. Sie enthält 21 Acte, wurde von Rodrigo de Cota angefangen und von dem Baccalaureus Fernando de Rojas vollendet (wie Clarus, Spanische Literatur im Mittelalter, II, 362, bestimmt erwiesen hat.). Dies merkwürdige in der Kunst des Dialogs ausgezeichnete Werk enthält die vielleicht dem Pamphilus des untergeschobenen Ovid nachgebildete Geschichte eines jungen Mannes Calliſto, der sich sterblich in die schöne Melibea verliebt. Um sich mit ihr in Verbindung zu setzen, bedient er sich einer alten Kupplerin Celestine. Er ist glücklich in seiner Liebe, stirbt aber, indem er von einer Leiter an der Gartenmauer stürzt, einen Streit seiner Diener zu schlichten. Melibea mag ihn nicht überleben und stürzt sich von einem Thurm. Die alte Celestina ist schon vorher von Bedienten umgebracht und zwei derselben sind von der Obrigkeit als Tumultuanten hingerichtet. Die Liebe zwischen Calliſto und Melibea ist an sich ganz rein im Amadisstyl gehalten und in sofern nicht neu. Aber die ganze specielle Schilderung der Kupplerin, einer Buhlerin Areuſo und der Bedienten, ist ein originelles Meisterstück. Dies Buch wurde daher in der Absicht, die Jugend von der Liederlichkeit zurückzuhalten, oft gedruckt und in alle Europäische Sprachen übersetzt, durch Caspar v. Barth unter dem Titel: Pornoboscodidascalus selbst in's Lateinische. Nicht weniger erschienen viele Nachahmungen, die jedoch im grellen und lüsternen Ausmalen der Prostitution ihren

angeblichen pädagogiſchen Zweck oft wieder aufhoben, eine Florinea, Seraſine, Hippolita, Selvagia, Hexe, Perſeus und Libalda, u. a.

---

## C.

## Die Claſſiſche Nationalpoeſie der Romaniſchen Völker.

Wir haben bis hieher das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit einerſeits in der kirchlichen Entwicklung, anderſeits in der Geſtaltung der höfiſchen Romantik kennen gelernt. Jene vereinigte ſich mit dieſer in der dramatiſchen Poeſie und mit derſelben trat auch die Vereinigung der höfiſchen Romantik und der volksthümlichen Dichtung hervor. Die ſelbſt nationalgewordene Anſchauung des Chriſtenthums wurde die Vermittelung aller dieſer von verſchiedenen Seiten erſt divergirenden, dann convergirenden Elemente. Wenn nun in dem Byzantiniſchen Ideal der Reſignation die Freiheit noch von der negativ asketiſchen Seite gefaßt war, ſo ging das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit ſchon auf eine poſitive Darſtellung der Freiheit aus. Die Freiheit individualiſirte ſich. Das allgemeine Weſen des Chriſtenthums brachte ſich zur concreten Erſcheinung in einem beſondern Volksleben, aber mit dieſer Incarnation war auch eine neue Trennung verbunden. Das Römiſch-katholiſche und das Germaniſch-proteſtantiſche Ideal traten auseinander. Das Römiſch-katholiſche vollendete die Poeſie des Romaniſchen Ritterideals, indem es daſſelbe mit der objectiven Klarheit des antiken Schönheitsideals vereinte. Es kann wohl ſcheinen, als wäre dies ein Abfall des Princips an ſich ſelber, allein der Freiheit widerſpricht es nicht, ſchön zu erſcheinen und die Kunſt iſt nicht Kunſt, ohne die Schönheit hervorzubringen. Da nun die höchſte Schönheit als ſolche ſchon von dem Kunſtgenius der Griechen realiſirt war, ſo begreift man, daß die chriſtliche Kunſt das äſthetiſche Ideal derſelben in ſich reproducirte, um der Unendlichkeit ihres Inhaltes auch die Begrenzung der ſchönen Form zu gewinnen. Die Form muß aber aus dem Inhalt entſpringen. Das äußerliche Aufnehmen der antiken Formen war alſo ungenügend und mußte ſogar zu Widerſprüchen führen. Es

konnte nur eine Schule der Bildung sein, durch welche die Freiheit hindurchging, um zu dem musikalischen Wesen des Theismus das plastische des Ethnicismus hinzuzugesellen (Vischer's Aesthetik, Reutlingen und Leipzig II, 2, 1847, 503.). Das Studium der Alten aus den Quellen, das seit der Eroberung Konstantinopels so lebhaft betrieben wurde, regte allmälig einen beispiellosen Enthusiasmus auf, der von der Bewunderung zur Nachahmung überging. Man entzückte sich an der Formvollendung der Alten, man entzückte sich aber auch an der naiven Natürlichkeit derselben, von welcher man sich oft so weit entfernt hatte. Man erwärmte sich an der schönen Menschlichkeit ihrer Werke und wurde zwar noch nicht human, allein doch schon humanistisch. Man entfremdete sich der eigenen Nationalität, um sich ganz in die Alten hinein zu verlieren. Die so entstehende Poesie müssen wir einen Augenblick wenigstens betrachten, weil sie als eine besondere Schicht bei allen Europäischen Völkern zu Tage kommt.

### Die Lateinische Kunstpoesie der Humanisten.

Die Lateinische Poesie des kirchlichen Kreises hatte eine unbefangene Natürlichkeit an sich und wuchs aus dem Stamm des alten Römerthums in die weiten Räume der Römischen Kirche allmälig hinüber. Die Lateinische Poesie der Humanisten dagegen war eine Reflexionspoesie, die sich immer mit ihren antiken Vorbildern verglich und, fast gleichgültig gegen den Inhalt, die Form um der Form willen cultivirte. Die Lateinischen Poeten des Mittelalters dichteten kirchliche Hymnen, Legenden, historische Epen und didaktische Compositionen im Interesse der Sache (P. Leyseri Historia poëtarum et poëmatum medii aevi. Halae 1721.). Die Humanisten dichteten aus formaler philologischer Wollust. Der größte Theil ihrer Producte ist daher nicht bloß Nachahmung, sondern in der Nachahmung Reminiscenz, ein Aggregat von Versen der Alten, eine mosivische Arbeit. Dies gilt ganz vorzüglich von den Oden, Elegien, Idyllen und Epigrammen. Ein Poliziano, Sannazaro, Sarbiewski, Juan de Yriarte, Joannes Everard Secundus, Castiglione, Molza, Flaminio, Fracastoro, Lotichius Secundus, Bembo, Lob-

kowitz, Balde u. a. vertieften sich allerdings so sehr in das Alterthum, daß ihre Darstellungen die Eleganz des Ausdrucks als eine freie erscheinen ließen. (P. A. Budik: Leben und Wirken der vorzüglichsten Lateinischen Dichter des XV—XVIII. Jahrh. sammt metrischer Uebersetzung ihrer besten Gedichte und beigefügtem Originaltext. Wien 1828. 3 Bde.). Die epische Gattung nöthigte zu größerer Eigenheit durch die besondere Natur des Gegenstandes, wenn man auch in den Einzelwendungen mit Entlehnungen nicht sparsam war. Das Colorit des Virgil hatte sich in hohem Grade zu eigen gemacht M. Hieronymus Vida aus Cremona, gest. als Bischof von Alba 1566. Er dichtete Eklogen, ferner de bombyce, de ludo scacchorum, de arte poetica, vornämlich aber: Epos Christiados Libb. VI. (Jesus Christus, ein Lateinisches Heldengedicht des Erzbischofs Vida. Deutsch von J. D. Müller, Hamburg 1811.). Diese Lateinische Messiade wurde noch im achtzehnten Jahrh. auch auf protestantischen Schulen statt des Virgil gelesen. Ein Nachahmer Vida's, der Jesuit Tommaso Ceva aus Mailand, der 1737 st., glänzte vorzüglich im malerischen Ausdruck, wie in seinem Praedium rusticum, vor Allem aber in seinem Epos: Jesus puer in 9 Gesängen (Jesus der Knabe. Deutsch von J. D. Müller, Magdeburg 1822.). Noch größere Eigenheit forderte die Satire heraus, weil sie die Zeitbilder zu malen hatte. Man vergleiche die Beispiele, welche Flögel in seiner Geschichte der komischen Literatur, im zweiten Bande, Liegnitz 1785, gegeben hat. Simon Lemnius z. B. aus Graubündten, der 1550 st., hatte sich allerdings nach dem Juvenal gebildet, war aber in seiner gegen Luther gerichteten Monachopornomachia nicht ohne selbstständige poetische Kraft. Das eigentliche Lehrgedicht belebte sich meistens durch satirische Züge, wie des Marcellus Palingenius Stellatus (Manzolli): Zodiacus vitae, de vita, studio et moribus hominum bene instituendis, Lbb. XII, zu Anfang des sechszehnten Jahrh., wenn er, was ungewiß, 1516 gestorben ist (M. Palingenius Thierkreis des Lebens. Ins Deutsche von F. Schisling. Leipzig und Wien 1785.); oder auch der Anti-Lucretius des Cardinals de Polignac, der 1741 starb. Den höchsten Grad der Individualisirung mußte das Lateinische im Drama erreichen, weil dasselbe sich

direct der Gegenwart gegenüberstellt. Eine große Menge von Dramen waren allerdings nur Nachahmungen und wollten auch nichts Anderes sein, wie z. B. Lochers: Iudicium drama, Plautino more fictum, de sene amatore, filio corrupto et dotata muliere 1502 u. a. Allein man wurde auch hier durch die Satire zu größerem Anschluß an die Wirklichkeit gedrängt und an Stoff zur Satire fehlte es dem sechszehnten Jahrh. nicht im Geringsten. Wir haben schon erwähnt, daß Reuchlin die Französische Farçe Pathelin bearbeitete. Er gab ihr den Namen: Henno 1497. Die Auskunft vor Gericht, daß der Schäfer auf alle Fragen Bläh antwortet, ist beibehalten. Großen Ruhm erwarb sich Th. Naogeorgus (Kirchmayer) aus Straubingen, der 1578 st., durch seinen gegen das Papstthum gerichteten Pammachius. Einer der rüstigsten Lateinischen Dramatiker war aber der unruhige und unglückliche Nicodemus Frischlin aus Balhingen, der 1590 st. In dem scenischen Theil seiner poetischen Werke 1589 sind enthalten 6 Komödien: Rebecca, Susanna, Hildegardis, Julius redivivus, Priscianus vapulans, Helvetio germani, und 2 Tragödien: Venus und Dido. Nach seinem Tode erschien noch 1592 das Phasma, welches die kirchlichen Streitigkeiten zum Gegenstande hatte.

Zuweilen bediente man sich der Lateinischen Sprache auch wohl, um Dinge sagen zu können, die man in den Muttersprachen zu äußern sich gescheut hätte, wie z. B. wenn Girolamo Fracastoro aus Verona, ein Arzt, der 1553 starb, ein Lehrgedicht in 3 Büchern von der Syphilis schrieb, oder wenn A. Beverland, der in England 1712 st., de violatae virginitatis jure, de fornicatione cavenda, de peccato originali u. s. w. dichtete.

Wie wir aber bei der Lateinischen Poesie des Mittelalters gesehen haben, daß sie nationale Stoffe aufnahm und sogar Episoden aus den Deutschen Heldensagen bearbeitete, so gab es auch aus der Lateinischen Kunstpoesie Uebergänge zur volksthümlichen Dichtung. Die Satire mußte schon dazu hinneigen, noch mehr das Drama. Die religiösen Zwistigkeiten, welche dasselbe öfter zu seinem Vorwurf nahm, hatten mit der antiken Weltanschauung nicht den geringsten innern Zusammenhang. Frischlin griff aber auch schon andere Stoffe auf. Auch Locher, Hegen-

dorf, u. A., welche das Römiſche Luſtſpiel nachahmten, konnten nicht umhin, ihre Sittenſchilderungen der Gegenwart zu entnehmen. Ja, man kam wohl bis zu dem Humor anmuthiger Volksſchwänke, wie Heyneccius von Borna in ſeiner Komödie von Hans Pfriem, dem Fuhrmann: Hansoframea sive Mensoscopus, 1581.

## Folgen der Lateiniſchen Kunſtpoeſie.

Die nächſte Folge der Lateiniſchen Kunſtpoeſie war die Vernachläſſigung der Nationalſprache. Indeſſen iſt hier zwiſchen den Romaniſchen und Germaniſchen Völkern ein Unterſchied. Bei jenen ſtand das Lateiniſche der eigenen Sprache noch immer näher und der Contraſt der Gelehrtenariſtokratie mit dem Volksbewußtſein konnte daher niemals ein ſo greller werden, zumal bei ihnen auch durch die Römiſche Kirche das Lateiniſche die Sprache des Klerus blieb. Bei dieſen hingegen wurde der Contraſt ein ſchneidender. Die Gelehrten, ſtolz auf ihr Erlernen des Griechiſchen und Lateiniſchen, fingen an, ihre Mutterſprache zu verachten. Sie tauften ſelbſt ihre ehrlichen Deutſchen Namen in antike Ueberſetzungen um, als ſchämten ſie ſich ihrer Abkunft. Sie benahmen ſich als gelehrte Barbaren, indem ſie, ächte Humaniſten zu ſein, ihre Mutterſprache als barbariſch verleugneten. Je Ciceronianiſcher, Plautiniſcher, Horaziſcher, Virgilianiſcher, Livianiſcher ſie ſelber ſchreiben und reden lernten, um ſo mehr mußte darüber die Nationalſprache verwildern, weil ihr die Kräfte der wiſſenſchaftlich Gebildeten entzogen wurden. Die Sprache der Kirche ſollte Deutſch ſein. Es war aber nicht zu verwundern, wenn ſie ſtatt eines wirklichen Deutſch, wie ein Tauler und Suſo es ſo trefflich gepredigt hatten, mit einer Menge von Griechiſch-Lateiniſchen Ausdrücken ſich anfüllte, die an den theologiſchen Streitigkeiten der Proteſtanten einen großen Anhalt fanden. Waren die Deutſchen doch ſtolz darauf, Römiſches Recht und die Sprache deſſelben an die Stelle ihres nationalen Rechts und ſeiner Weisthümer zu ſetzen!

Eine zweite Folge waren die Ueberſetzungen der antiken Claſſiker in die Volksſprachen. Dies war einerſeits eine große

ſtiliſtiſche Anregung, allein indem der Buchdruck die Ueberſetzungen allgemein verbreitete, ſo ergab ſich anderſeits der Umſtand daraus, daß die eigene ſchon vorhandene Nationalliteratur in Vergeſſenheit gerieth. Im Mittelalter hatte man die antiken Stoffe z. B. den Trojaniſchen Krieg, die Aeneis, die Geſchichte Alexanders u. ſ. f. dem Koſtum der Gegenwart accommodirt und die antiken Formen, die Ode, das elegiſche Diſtichon, das heroiſche Metrum u. ſ. f. mit einem dem eigenen Leben entnommenen Inhalt erfüllt. Jetzt aber arbeitete man ſich mit Abſichtlichkeit in eine geſchichtlich correcte Reproduction der antiken Poeſie, Sage und Geſchichte ſo ſehr hinein, daß darüber die eigenen Erinnerungen verblaßten und die Theilnahme an der Vergangenheit, an den Thaten und Leiden des eigenen Volkes vor dem leidenſchaftlichen Intereſſe an den Griechen und Römern immer mehr in den Hintergrund trat. Die Entfremdung von dem eigenen Leben, welche die alten Römer den Griechen gegenüber erfahren hatten, wiederholte ſich in einem viel höhern Maaße in der Entfremdung der Germaniſch-Romaniſchen Völker an die Römiſche Literatur, denn wenn man auch das Griechiſche mit Emſigkeit betrieb, ſo hatte doch das Römiſche, ſchon durch die frühere Herrſchaft der Römer über Spanien, Gallien, Britannien, die Rhein- und Donauländer, ſo wie durch die Vermittelung der Römiſchen Kirche, das Uebergewicht. Man dichtete nicht in Griechiſcher, ſondern Lateiniſcher Sprache.

Eine dritte Folge war, daß ſich die Griechiſch-Römiſche Mythologie in der Phantaſie der Europäiſchen Nationen fixirte. Im Mittelalter hatte man zwar auch die Venus, den Amor, die Fortuna und den Herkules als mythiſch-allegoriſche Geſtalten allgemein angewendet, allein hierauf beſchränkte ſich auch die Reproduction und ſtatt der Bezeichnung des höchſten Gottes durch Jupiter bei den Heiden bediente man ſich des Namens Tervigant. Nunmehr aber war man unerſättlich im Wiedererzählen der antiken Mythen, im ſymboliſchen Gebrauch ihrer Namen, im Anſpielen auf ihre Ereigniſſe. Die chriſtliche Cultur hatte eine Menge allegoriſcher Figuren verwendet, wie das ſpätere Römiſche Heidenthum dieſelben ſchon als göttliche Perſonificationen abſtracter Begriffe, virtus, concordia, pax, spes u. dergl. m. angelegt

hatte. Der Roman von der Rose, die Pilgerschaft des menschlichen Lebens, die Legenden, die Moralitäten, strotzten von solchen Allegorien. Man verwarf nun dieselben nicht, allein man gesellte ihnen noch die Götter des alten Olymps hinzu und gewöhnte sich, dieselben als halb und halb existirende zu behandeln. Der Cultus der Heiligen, in deren Anschauung das Mittelalter eine christliche Mythologie besessen hatte, wurde in der Phantasie von der Vorstellung der Griechisch-Römischen Götter nach und nach zurückgedrängt. Die Sculptur und Malerei, die sich mit Vorliebe dieser Stoffe bemächtigten, trugen nicht wenig dazu bei, sie lebendig erscheinen zu lassen. Die Rathhäuser, Paläste, Grabmäler, Zimmerdecorationen, Waffenverzierungen, Maskenzüge u. s. w. boten überall den Anblick der alten Götter und Göttinnen, Heroen und Heroinen. Ohne Kenntniß der antiken Mythologie konnte man fortan kein Verständniß der Kunst mehr gewinnen.

Eine vierte Folge der Reproduction und Einlebung des Griechisch-Römischen Alterthums war endlich die Herrschaft der antiken Poetik. Wir haben bei den Indern gesehen, wie sie sich eine Dramaturgie bildeten; bei den Griechen schuf Aristoteles die Poetik; bei den Römern befestigte Horaz durch seine ars poëtica die Theorie der Dichtungsarten und der dichterischen Composition; bei den Walisischen Barden erzeugte sich eine strenge Technik; ebenso bei den Scandinavischen Skalden, die Sturleson in seine Edda aufnahm; die Troubadours der Provençe und die Trouvères der Normandie wie die Deutschen Minnesinger unterhielten eine Ueberlieferung von Kunstregeln. Nunmehr aber wurde die Poetik nach Grundsätzen der Alten ausführlich mit dem Zweck dargestellt, als Norm für die dichterische Production zu dienen. Dies zuerst gethan zu haben, war das bedeutende Werk des ältern Scaliger, der, ein geborner Italiener, 1609 zu Agen in Frankreich starb, welches Land hauptsächlich die Mission überkam, diesen Begriffen Popularität und Observanz bei allen gebildeten Nationen Europa's zu erobern, denn von ihm gingen Boileaus und Batteux antikisirende Kunsttheorien aus. Justus Scaliger gab zuerst 1561 zu Lyon seine 7 Bücher der Poetik, natürlich in Lateinischer Sprache, in Folio heraus. Das erste Buch, Historicus, handelt von der Poesie überhaupt und von ihren

Arten, wie ſie von den Griechen und Römern entwickelt worden; das zweite Buch, Hyle, von der Proſodik und Metrik. Das dritte, Idea, von den Perſonen und Dingen als Gegenſtand der poetiſchen Nachahmung, wobei die Redefiguren aufgezählt werden; das vierte, Parasceue, von den Unterſchieden des Styls als des niedern, mittlern und hohen. Dies wichtige Buch gehört nun zu denen, welche unendlich oft reproducirt werden, ohne daß man noch an den urſprünglichen Verfaſſer denkt. Auszüge und Modificationen traten an die Stelle des Originals. Scaliger war mehr Gelehrter als Philoſoph, mehr Sammler als Beurtheiler, allein ſeiner Zeit empfahl ihn dieſe Phyſiognomie und ſeine Herrſchaft dauerte bis tief in's achtzehnte Jahrhundert. (Ein Auszug aus Scaligers Poetik bei Cholevius a. a. O. I, 308—10.).

### Unterſchied der Romaniſchen Nationen in ihrem Verhältniß zum claſſiſchen Ideal.

Die chriſtliche Romantik nahm alſo das antike Schönheitsideal in ſich mit Bewußtſein auf und bildete dadurch ſich ſelber zu dem modernen Ideal um. In dieſem Proceß verhielten ſich aber die verſchiedenen Nationen auf verſchiedene Weiſe. Die Italiener nämlich waren es, die hier an die Spitze der Bewegung traten. Sie waren die unmittelbaren Nachkommen der Römer und trugen auf ſolche Weiſe das antike Element als ein natürlich angeerbtes in ſich. Im Leben waren ſie von den Denkmälern der alten Römer, wenn auch in Ruinen, umgeben. Der Sinn für plaſtiſche Schönheit wurde ihnen nunmehr in einem Grade zu Theil, wie ihn vordem nur die Griechen beſeſſen hatten. Sie wurden das Volk, welches die romantiſchen Stoffe in der Präciſion und Klarheit der antiken Form erfaßte. — Von den Italienern ging die Formbeſtimmtheit zu den Spaniern über, welche ſich niemals direct durch die Antike beſtimmen ließen und den romantiſchen Charakter der Poeſie am Reinſten bewahrten. Sie blieben die Träger des chriſtlich-romantiſchen Ideals, mit welchem ſich bei ihnen Orientaliſche Elemente in vollkommen homogener Weiſe miſchten, da das Chriſtenthum hiſtoriſch aus dem Judenthum entſprungen war und dies in ſeinem Theis-

mus, in ſeiner ſymboliſchen Bilderpracht und in ſeiner Gnomik dem Islam, der auf die Spanier einwirkte, verwandt iſt. — Die Franzoſen wurden in der Form ebenſowohl als die Spanier durch die Italiener beſtimmt; im Inhalt nahmen ſie viel von den Spaniern auf; das Unterſcheidende ihrer Poeſie lag aber darin, daß ſie das Griechiſch-Römiſche Ideal nicht, wie die Italiener, in romantiſchen Stoffen, nicht, wie die Spanier, in der Abrundung der Form, ſondern auch in antiken Stoffen und nach Regeln reproducirten, in deren Beſchränktheit ſie das wahrhafte Weſen des Alterthums erfaßt zu haben glaubten. Sie ließen die Romantik gänzlich fallen und brachten das neuantike Ideal hervor, deſſen rhetoriſche Energie und verſtändige Faßlichkeit ganz Europa faſt zwei Jahrhundert hindurch von ſich abhängig machte. C. Perrault konnte daher in ſeiner: Parallèle des anciens et des modernes, Paris, 1688—96, 4 Tom alles Ernſtes behaupten, die Modernen, d. h. bei ihm, die Franzoſen, hätten die Alten ſogar weit übertroffen.

---

### a) Das antikromantiſche Ideal der Italiener.

Die Italieniſche Poeſie zeichnet ſich durch die ſinnlich-ſchöne Klarheit aus, in welcher ſie den romantiſchen Inhalt darſtellt, den ſie nicht ſelber hervorbringt, ſondern ſich von Außen her geben läßt, ſo daß die Trübheit der Gährung, die ihm bei ſeiner Geneſis urſprünglich anhaftet, andern Völkern überlaſſen bleibt. Man könnte in Italien, da es der Sitz des Papſtthums iſt, eine beſonders ſtarke Accentuation des Chriſtlichen, mindeſtens des Kirchlichen erwarten, allein dies iſt nicht der Fall. Die Chriſtlichkeit wie die Kirchlichkeit der Italiener iſt durchaus antik. Die Schönheit, nicht die Wahrheit des Cultus liegt ihnen am Herzen. Es iſt daher nicht ſowohl der Glaube, ſondern die Liebe als Genuß der Schönheit, woraus ſie ſich in der Poeſie begeiſtern. Die Liebe als ſeraphiſche wie als cyniſche, als ſentimentale wie als burleske, als edle wie als verbrecheriſche, macht bei ihnen in ganz anderer Weiſe, als überhaupt in der Poeſie, ihr Thema aus. Ein Dante und ein Aretino, ein Petrarca und ein Folengo,

ein Taſſo und ein Machiavell, ſind claſſiſche Repräſentanten dieſer Unterſchiede. Man würde nicht irren, wollte man pſychologiſch das poetiſche Ideal der Italiener das äſthetiſch-erotiſche nennen.

Der Mittelpunct Italiens, Rom, iſt auch der Mittelpunct ſeiner plaſtiſchen Kraft. Die bildenden Künſte haben hier in Architektur, Sculptur und Malerei das Höchſte geleiſtet, die Poeſie hingegen hat ſich außerhalb Roms entfaltet. Sicilien, Florenz, Ferrara, Neapel, Venedig, ſind die Orte geweſen, wo ſie in eigenthümlichen Schöpfungen geblühet hat. Rom iſt eine ariſtokratiſche Wahlmonarchie; Neapel iſt monarchiſch; das nördliche Italien, in welchem das Germaniſche Element überwiegt, in Genua und Venedig republicaniſch, in Florenz, Mailand und andern Städten erſt republicaniſch, dann, ganz im Griechiſchen Sinn, von Tyrannen beherrſcht, die aus den Bürgerkriegen hervorgingen. Die Geſchichte der Italieniſchen Poeſie beginnt mit einem Gegenſatz höfiſcher Lyrik und volksthümlicher Dramatik. Eine epiſche Grundlage fehlte den Italienern ebenſo, als den alten Römern.

### Die höfiſche Lyrik in Sicilien und Neapel.

Die erſte Form, in welcher ſich die Italieniſche Poeſie entſchieden ausſprach, war die lyriſche als eine Abzweigung der Provençaliſchen. An dem glänzenden Hof, welchen Friedrich II. als König von Sicilien zu Palermo und Neapel hielt, wurden die erſten Canzonen von ihm ſelbſt, von ſeinem Kanzler Petrus a Vineis, von Odde delle Colonna, von Mazzeo di Ricco, Ciullo d'Alcamo, einer Dichterin Nina und Andern geſungen. — An den kleinen Höfen Oberitaliens fanden die Troubadours ebenfalls eine behagliche Aufnahme. Bartolome Zorgi, Bonifaci Calvo, Lanfranc Cigala, Sordel, der Markgraf Albert von Maleſpina ſind die bekannteſten der Italieniſchen Troubadours. Auch die Provençaliſchen Spielleute ſah man an den Höfen und bei öffentlichen Feſten. Entſprang auch die Italieniſche Lyrik aus der volksmäßigen Poeſie und Muſik, trat bei ihr die Canzone in dreifach getheilter Strophe und das Sonett mit urſprünglicher

Eigenthümlichkeit hervor, ſo erfuhr doch nicht nur die Form, ſondern auch der Inhalt der Lieder durch die Provençaliſche Dichtkunſt eine große Einwirkung. — Die Univerſität Bologna wurde ſodann der nächſte Punct, von welchem eine eigenthümlichere poetiſche Bildung ausging, in Guido Guinicelli, Guido Ghislieri, Fabricio, Semprebene, Oneſto, Fra Guitone u. A., bis Guido Cavalcanti, der 1300 ſtarb, dieſe Anfänge veredelte und Toscana zum Ausgangspunct der Italieniſchen Kunſtpoeſie machte.

### Das Maskenſpiel der comedia del arte.

Die Römiſche Pantomime hatte ſich auch nach dem Untergang des Römiſchen Theaters in Italien forterhalten. Sie war von den Sicilianiſchen Mimen, von den Römiſchen Atellanen und von den Mimen der Kaiſerzeit her das unverwüſtliche Element des volksthümlichen Scherzes geblieben. Die kirchlichen Schauſpiele, die auch in Italien von der theatraliſchen Darſtellung der Paſſion ausgingen, brachten nun allerdings einen höhern Inhalt und damit die Anforderung an eine höhere Form. Man machte auch in Italien bei ihnen den Uebergang von den Myſterien zu den Moralitäten. Die Darſtellungen überhaupt nannte man rappresentazione; wenn aus dem alten Teſtament: figure; wenn aus dem neuen: vangelj; wenn ſie mehr dogmatiſch und idealiſch waren: misterj; wenn ſie Legenden vorführten: esempj; wenn ſie das ganze Leben eines Heiligen umfaßten: istorie oder comedie spirituali; wenn ſie allegoriſch Moralitäten verſinnlichten: faustj. Pilger und Kloſterbrüder ſpielten dieſe Stücke; auch bildeten ſich hier und dort Geſellſchaften für ſie, wie die zu Treviji 1261 geſtiftete de gli Batuti und die zu Rom 1264 geſtiftete del Gonfalone. Allein ſie wurden nicht, wie in Frankreich und Spanien, das Fundament eines nationalen Theaters. Das komiſche Moment drängte ſich aus ihnen übermächtig hervor. Das feiner gebildete Publicum wendete ſich von demſelben ab und wendete ſich der Nachahmung des antiken Drama's zu, von welcher wir das erſte Beiſpiel in den angeführten Dramen des Albertus Muſſatus beſitzen, der nicht nur eine Achilleis, ſon-

dern auch eine Eccerinis Lateinisch verfaßte, welche letztere Tragödie die Kühnheit hatte, einen Gegenstand der Zeitgeschichte zu behandeln, da der Tod des Tyrannen Ezzelino, den sie darstellt, 1259 zu Verona stattgefunden hatte. Indem daher das geistliche Schauspiel sich zu keiner größeren Vollendung erhob, indem aber ebenso sehr die höfische Aristokratie die Farçe verachtete, blieb sich diese in ihrer Rohheit überlassen. Sie fand keinen Cäl Bicente und erhielt sich als improvisirende Komik, wie sie bei den Alten in den Autokabdalen Siciliens, in den Phlyaken Unteritaliens, in den Planipeden Roms bestanden hatte. Ihre Träger wurden die sogenannten Masken, d. h. die hervorstechenden Typen des Italienischen Volkslebens. Der Humor des Volks versammelte in ihrem Spiel aus der Zersplitterung der Staaten ein Einiges Italien. Der Italienische Name für diese Masken ist Zanni, Zanneschi, von dem Römischen Mimus Sannio. Denn daß dies Wort von Ganni für Johann herkommen solle, ist uns ganz unwahrscheinlich. Der Arlechino in einer buntzusammengeflickten Tracht, wie das centunculum: Hundertfleck des Sannio, mit abgeschorenem Haar, mit einer schwarzen Maske statt des rußgeschwärzten Gesichts bei den Alten, mit einem kleinen hölzernen Schwert, wird zwar gewöhnlich von Bergamo zubenannt, ist aber nichts Anderes, als der alte schalksnarrige, unverschämte, obscöne, derblustige Römische Sannio, der im Ganzen die Rolle spielt, die in der neuen Komödie dem Sclaven zufiel. Er unterstützt die liederlichen Söhne und Töchter gegen die strengen, auch wohl dummen Väter. Pulcinella, der Apulische Lustigmacher, der Possenreißer von Acerra, ist die Fortsetzung des alten Römischen Maccus, wie dieser, mit langen Haaren, weiß gekleidet und vorn und hinten bucklig. Er wurde bald pfiffig und geschmeidig, bald dumm und unbeholfen vorgestellt und in Neapel vorzüglich ausgebildet. Dem Arlechino gesellte man eine Geliebte zu, Colombina oder Smeraldina, dem Pulcinella nicht. Zu diesen Urtypen fand sich nun zunächst seit dem Ende des zwölften Jahrh. der dottore oder Graziano von Bologna, die Parodie des Rechtsgelehrten, ein pedantischer Wortmacher; seit dem Ende des vierzehnten Jahrh. der Pantalone von Venedig, der reiche Kaufmann mit rothen Bein-

kleidern und dem ſchwarzen Mantel der Zimarra, den die Venetianiſchen Kaufleute im Laden trugen. Er war der bald ſtrenge, bald gutmüthige Vater, der betrogen wurde. Neapel lieferte die Parodie der Spaniſchen Hauptleute, den miles gloriosus der Alten, im Spaviento oder Capitano, auch tempesta, tracasso, ſeit 1680 Scaramuccia genannt, in ſchwarzer Spaniſcher Tracht. Seine Beſtimmung war, von Arlechino durchgeprügelt zu werden. Rom ſtellte ſich in den Stutzern Don Pasquale und Gelſomino dar. Brighella von Ferrara war der verſchlagene, trotzige Plebejer, aber auch Gelegenheitsmacher, in vielen Stücken der Paraſit der Alten. Noch andere Masken hatten nicht eine ſo ausgeprägte Charakteriſtik und wurden deshalb nach Bedürfniß modificirt, wie der Beltramo von Mailand, ein bedientiſcher Einfaltspinſel; der dem Capitano verwandte Calabreſiſche Girolamo; der Calabreſiſche Giangurgulo oder Coviello, ein bornirter Bauer; der Trufaldino, Tartaglia u. a. Letzterer war der Stotterer, der vorzüglich auf den Jahrmärkten vor den Buden der Quackſalber figurirte. (Flögel: Geſchichte des Groteskkomiſchen. Liegnitz 1788, 32—53.)

In die Auffaſſung dieſer Masken iſt dadurch eine Verwirrung gekommen, daß man die Modification mit ihnen vermiſcht, welche ſie am Franzöſiſchen Hoftheater im ſiebzehnten Jahrh. empfingen. Hier konnten ſie nicht in der burlesken Rohheit erſcheinen, die ihnen als Repräſentanten des Volkshumors geſtattet war. Sie wurden verzierlicht. Ein Schauſpieler Domenico ſchuf den Arlechino in den Pierrot um und Angelo Conſtantini machte aus dem Scapin, der ſchon eine Nebenform des Arlechino war, den liſtigen Bedienten Mezzetino, den er ohne Maske in einer Tracht ſpielte, die er ſich von Callot aus der Tracht der Franzöſiſchen Jahrmarktmasken des Turlupin und Philippin hatte zuſammenſetzen laſſen. In dieſer Verfeinerung iſt nun das Italieniſche Maskenſpiel zum theatraliſchen Carneval der ganzen Welt geworden, wenn auch oft nur in der Form der ſtummen Pantomime, weil dieſe die Gefahr der geſprochenen Zote wegnimmt, denn in welchem Grade die ſogenannte gebildete Welt die mimiſche Zote verträgt, zeigt ſie in ihrer Bewunderung des dermaligen Ballettes, das zur mimiſchen Proſtitution herunter-

gesunken ist. Die Masken spielten nach bloßen Entwürfen, soggetti, und ihr Spiel wurde aus Ironie von den gebildeten Verächtern comedia del arte genannt. Aber diese verachtete Kunst erhielt sich neben der comedia erudita und überstrahlte dieselbe, als im achtzehnten Jahrhundert Gozzi sie auf einen höhern Standpunct erhob, ähnlich wie Epicharmos es mit der Syrakusischen Volkskomik gemacht hatte.

## Die Florentinischen Begründer der Italienischen Poesie.

Es war das in Kunst und Wissenschaft zum höchsten Flor aufgeblühete Florenz, aus welchem nach drei verschiedenen Richtungen die Begründer der Italienischen Poesie hervorgingen, Dante, Petrarca, Boccaccio. Alle drei feierten die Liebe, Dante als Prophet, Petrarca als Troubadour, Boccaccio als Conteur. Der erste nahm die in der Kirche traditionelle allegorische Vision des Jenseits, der zweite die Provençalische Lyrik, der dritte die Erzählungen der Trouvères als Stoff auf. Jeder aber verarbeitete seinen Stoff zu einer durchsichtigen Klarheit, zu einer plastischen Abgeschlossenheit, die den an sich romantischen Inhalt classisch erscheinen ließ, wenn man unter classisch die absolute Durchdringung von Inhalt und Form verstehen muß.

## Dante und die divina comedia.

Wenn wir bisher oft genöthigt waren, zur genaueren Charakteristik unserer Bestimmungen uns auf ein Detail der Dichtungen und specielle literarische Motivirungen einzulassen, so können wir von jetzt an sowohl das Leben wie die Werke der Dichter als bekannt voraussetzen und uns für unsern Zweck, die allgemeine Gliederung der Geschichte der Poesie nach ihren principiellen Unterschieden zu finden, mit Andeutungen über das Besondere begnügen. Dante wurde 1265 zu Florenz aus einer Guelfenfamilie geboren und zeichnete sich als Soldat wie als Diplomat im Dienst der Republik so aus, daß er in das Collegium der Priori gewählt wurde. Während er als Gesandter abwesend war, wurde seine Partei der Cerchi und Bianchi von den Neris

aus der Stadt vertrieben und alle Güter der Geächteten confiscirt. Nun ging Dante zu den Ghibellinen über, versuchte mit ihnen 1304 einen Angriff auf Florenz, welcher mißglückte, irrte in der Lombardei unstät umher und starb 1321 zu Ravenna. Seine ideale Liebe war der Tochter des Folco Portinari geweihet, die er nur zweimal in ihrem zehnten und achtzehnten Jahre sah, worauf sie bald vom Tode fortgerissen wurde. Die Geschichte der Veränderungen, welche diese wenigen äußern Umstände in seinem Seelenleben hervorbrachten, den Uebergang aus sinnlicher Liebe zur himmlischen, schilderte er in der vita nuova in einem Wechsel von Prosa mit eingemischten Canzonen und Sonetten. Hatten auch Guitone von Arezzo, Guido Cavalcanti, Cino von Pistoja, Dante von Majano die Sprache bereits dichterisch durchgeistet, so war es doch Dante, der sie zum Ausdruck der allgemeinen, nationalen Kunstpoesie emporhob. Er that dies mit vollkommenem Bewußtsein und mit Rücksicht auf alle 14 Dialekte Italiens, wie seine Schrift de vulgari eloquio beweist.

Seine tiefsinnige Auffassung des Christenthums, der Kirche, des Staates, der Weltgeschichte, der Italienischen Landesgeschichte stellte er in der divina comedia dar. Dies ist eine Allegorie von 100 Gesängen in Terzinen, einem Metrum von fünffüßigen Jamben, in welchem der Reim immer aus einer dreizeiligen Strophe zu einer andern überleitet. Die äußere Einkleidung seines Gedichts mag immerhin durch die Visio Tundali, durch die songe d'enfer, durch die Reisen des Brandanus und ähnliche visionaire Producte, oder auch, was wahrscheinlicher, durch Virgils Schilderung von dem Hinuntersteigen des Aeneas in die Unterwelt veranlaßt sein, in der Ausführung ist Dante durchaus originell. Sein Gedicht gehört zu den incommensurabeln, die sich keiner Schulkategorie fügen. Es ist nicht lyrisch, aber voller lyrischen Schwunges; nicht episch, aber voll der lebendigsten Schilderungen geschichtlicher Scenen; nicht dramatisch, aber ein steter Dialog zwischen dem Dichter und den Personen, die ihn durch die Anschauung des Jenseits geleiten; nicht didaktisch im Sinn der Gnomik, aber voll von dem tiefsten Mark ächter Mystik, welche die Katholicität der Kirche nicht in der Allherrschaft der Priester erblickt und das Vergessenheit bringende

Waſſer des Letheſtromes nur dann wirkſam ſein läßt, wenn man auch aus dem Strom der Eunoë den Ernſt der Sinnesänderung getrunken hat. Comedia nannte er ſein Werk nur des glücklichen Ausgangs wegen, divina aber, weil es in einer allmäligen Stufenfolge die Entſtehung der Entzweiung des Menſchen mit Gott und ſeine Verſöhnung mit ihm bis zur abſoluten Beſeligung darſtellt. Es iſt in drei Theile zerlegt, die einander, jeder in 33 Geſängen, vollkommen ſymmetriſch gebauet ſind. Dies iſt das Inferno, Purgatorio und Paradiſo. Das Inferno iſt ein Trichterförmiges Gehäuſe, das Purgatorio ein Berg, das Paradiſo die Reihe der Himmel, die vom Planet zu Planet bis zu den Fixſternen und bis zum Anſchauen der göttlichen Trinität ſich wölben. Im Inferno erblickt das Auge die mannigfachen Geſtalten der Verdammten und vernimmt das Ohr ihre verzweifelnden Klagen. Hier iſt es, wo Dante ſeinen Ghibelliniſchen Grimm ausgelaſſen und ſeine Gegner mit weltrichterlichem Ernſt behandelt hat. Das Inferno hat die meiſten epiſchen und plaſtiſchen Momente; das Purgatorio iſt lyriſcher und muſikaliſcher; das Paradiſo, in welchem er den Apoſteln Petrus, Jakobus und Johannes ſein Glaubensbekenntniß ablegt, didaktiſcher und ätheriſcher. Das Ganze iſt eine Allegorie, nicht nur überhaupt, ſondern gerade auch in der ſymboliſchen Syſtematik der Ausführung. So zeichnet er z. B. im Inferno den Silberſtrom des freudeloſen, thränenreichen Acheron, den von Haß und Scheu erfüllten ehernen Styx, den flammenden Phlegeton der Leidenſchaft, den eiſigen Cocytus der Bosheit. Oder am Thor der Buße im Purgatorio macht ihn ein Engel zwar frei von den ſieben Todſünden, ritzt aber ſeiner Stirn zur Erinnerung 7 P ein. In's Thor der Beſſerung einzugehen, muß er über 3 Schwellen ſchreiten. Die erſte iſt ſpiegelheller Marmor, das Symbol der erſten Rührung des Sünders; die zweite iſt dunkel, verbrannt, zerſprungen, das Symbol der auf die Erkenntniß folgenden Zerknirſchung; die dritte iſt blutrother Marmor, das Symbol der äußern, peinigenden Genugthuung des Sünders durch äußere Buße. Die Schwelle ſelbſt iſt der Demantſtein der zur That rufenden Lehre Chriſti, ein Felſen ſeiner ewigen Kirche u. ſ. w. Und ſo ſind auch die Führer allegoriſch geordnet, für das Inferno Virgil, der heidniſche Prophet,

der ſich im Limbus der Hölle befindet; für das Purgatorio die heilige Mathildis; für das Paradiſo Beatrice ſelber, die er mit der Sophia identificirt. Wenn aber die Allegorien des Mittelalters durch Verworrenheit oder Breite oder durch beide in's Langweilige gerathen, ſo hat Dante durch ſeine geniale Architektur und durch ſeine bewundernswürdige Sprachintenſität die erhabene Anſchauung der Geſchichte, die tiefſte Wahrheit der chriſtlichen Myſtik, den Glanz der Mythologie der Alten und den Kern der ſcholaſtiſchen Philoſophie in die engſten Grenzen einzuſchließen gewußt. Man kann in dieſer Beziehung ſeine Compoſition nur dem Gedicht der Johanneiſchen Apokalypſe vergleichen, mit welchem es auch den transcendenten Schimmer des viſionairen Flugs gemein hat, jedoch zugleich durch die beſtimmten geſchichtlichen Elemente, die es verarbeitet, eine concrete Phyſiognomie behält. Dante's Chriſtenthum iſt ein wahrhaft univerſelles und hat die Symbolik und Mythologie der Kirche durch die ſinnigſte Interpretation idealiſirt. Der Gedanke, daß die göttliche Liebe, d. h. die abſolute Freiheit, progreſſiv Alles durchdringen und beſeligen müſſe, iſt die Seele ſeiner Allegorie. (C. F. Schloſſer: über Dante, Heidelberg 1824)

## Petrarca und das Sonett.

Dante war ein Schüler des Grammatikers Brunetto Latini, der ſchon vor ihm in einem Gedicht Pataffio ſich der Terzarima bedient hatte. Nachahmer fand er in Fazio degli Uberti, der in ſeinem Dettamondo die Theile der Welt als Perſonen auftreten ließ, und in Federigo Frezzi, geſt. 1416, der in ſeinem Quadriregio die 4 Reiche der Liebe, des Satans, der Laſter und der Tugenden beſchrieb. Dieſe in Terzinen verfaßten Werke enthalten zwar gelungene Einzelheiten, ſind aber im Ganzen froſtige Allegorien. Hatte Dante die allegoriſche Richtung der chriſtlichen Phantaſie mit claſſiſcher Prägnanz erſchöpft, ſo vollendete Petrarca die Richtung der erotiſchen Lyrik, die von den Provençalen ausgegangen war. Francesco Petrarca wurde in der Toscaniſchen Stadt Arezzo geboren und durch Dante's Freund, Cino von Piſtoja, der 1337 ſt., ſo wie durch einen Feind Dante's,

Cecco von Ascoli, der 1327 zu Florenz wegen Zauberei verbrannt ward, zur Poesie aufgemuntert. In Avignon, dem schwelgerischen Sitz der damaligen Päpste, und in Montpellier, wo er die Rechtswissenschaft studirte, lernte er die Provençalische Dichtkunst genauer kennen. Er selbst hatte mehre in wilder Ehe erzeugte Kinder, die Frau aber, die ihn seit 1327, wo er sie zuerst in Avignon sah, begeisterte, war Laura, die 1325 an Hugo von Sade aus Avignon verheirathet war. Petrarca erwarb sich große Verdienste um das Studium des classischen Alterthums, ward 1341 auf dem Capitol als Dichter gekrönt und starb 1374 zu Arqua, einem Dorf in der Nähe Padua's. Seinen Dichterruhm suchte er selbst in einem Lateinischen Epos Africa, auch Scipio genannt, worin er den dritten Punischen Krieg besang. Den Dante ahmte er in seinen 6 Triumphen nach, in denen die Keuschheit über die Liebe, der Tod über die Keuschheit, der Ruhm über den Tod, die Zeit über den Ruhm und Gott über die Zeit den Sieg davonträgt, eine matte Allegorie in Terzinen. Wenn Dante's Geschichte und Charakter uns das Bild der männlichen Entschiedenheit, des immer in die Energie der That versenkten Willens zeigt, so finden wir bei Petrarca ein weibliches Gemüth, das an einer steten Verstimmung leidet, in der Gegenwart sich nie befriedigt fühlt, sich aber wieder nach der entschwundenen als nach einem unwiederbringlichen Glücke sehnt und seinen Schmerz mit wollüstigem Selbstgenuß in Lieder ausströmt, die bei aller Schönheit das Gefühl zu einem Spiel der Reflexion machen. Petrarca hat in seinen Sestinen, Canzonen und Sonetten, namentlich in den letztern, jene erotische Sentimentalität erschaffen, die sich in der Koketterie mit der Sehnsucht und Wehmuth gefällt. Das Sonett, ausgegangen von der Sicilianischen Hofpoesie, von Dante in seiner Vita nuova zum Gefäß der tiefsten Empfindungen gemacht, wurde von Petrarca zur Normalform dieser Reflexionspoesie erhoben, denn es enthält in seinem Bau die Anlage zur These, Antithese und Synthese. Die ersten Vierzeilen stellen die Strophe, die zweiten die Antistrophe, die sechs letzten die Epode dar. Es ist daher dem Verstande und der ausmalenden Phantasie sehr günstig. Der Gegensatz der sinnlich irdischen und der ätherisch himmlischen Liebe und

ſeine Auflöſung in ſchmachtende Reſignation wurde von nun ab in tauſend und abermal tauſend Sonetten bis zur gänzlichen Geiſtloſigkeit wiederholt. Die Italieniſche Poeſie wimmelte von Petrarchiſten, Sonettiſten, Laurettiſten und viele liedertüchtige Talente, wie Seraſino von Aquila u. A., opferten ihr lyriſches Feuer der ſcholaſtiſchen Conſtruction des Sonetts.

### Boccaccio und der Decamerone.

Petrarca hatte alſo die dialektiſche Richtung der Troubadourpoeſie aufgenommen und abgeſchloſſen. Seine Form derſelben wurde diejenige, in welcher ſie zum Eigenthum des ganzen modernen Europa's ward. Aehnlich verhielt ſich Boccaccio zur erzählenden Poeſie Nordfrankreichs. Die Italiener hatten kein Epos. Für ſie gerade waren jene Geſchichten paſſend, die in aller Zeit, bei allen Völkern ſich ereignen können und die über ihre anekdotiſche Pointe das Nationale und Locale zur Gleichgültigkeit herabſetzen. Sie ſind, weil ſie ſich auf den allgemein menſchlichen Verhältniſſen und Motiven begründen, für Jedermann verſtändlich und ſind daher in allen Literaturen, wo es bis zu ihnen kam, ein ſtets eifrig gehegtes und bevorzugtes Element geblieben, deſſen reale Wichtigkeit das vieler geprieſenen Dichtungen unendlich überragt. Schon vor Boccaz am Ende des dreizehnten Jahrh. hatte man aus den Contes und Fabliaux eine Italieniſche Sammlung gemacht, il Novellino, oder cento novelle antiche, die erſte Sammlung dieſer Art in einer neueren Sprache. Wie Petrarca in der Provençe ſelbſt zu ſeiner Lyrik angeregt ward, ſo Boccaz in der Heimath der Trouvères, in Paris, zu ſeinen Erzählungen. Ja, es floß ſogar Franzöſiſches Blut in ſeinen Adern. Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer Franzöſiſchen Mutter geboren. Sein Vater war ein Kaufmann zu Certaldo, einem kleinen Schloſſe in dem von Florenz abhängigen Val di Elſa. In Florenz erzogen, widmete ſich Boccaz in Paris auf Wunſch ſeines Vaters dem Handel; als ihn dieſer aber nicht befriedigte, zu Neapel den Studien. Hier lernte er auch ſeine Geliebte kennen, die Frau eines Neapolitaniſchen Großen, Maria, eine natürliche Tochter des Königs

Robert von Neapel, Schweſter der Königin Johanna, deren unglückliches Schickſal ſie theilte. 1373 ward er berufen, Vorleſungen über Dante's Komödie in Florenz zu halten. Mit Petrarca traf er in dem Bemühen zuſammen, das Studium des claſſiſchen Alterthums zu heben. Er war mit ihm ſehr befreundet, wurde ſchmerzlich von der Nachricht ſeines Todes berührt und ſtarb zu Certaldo 1375. Die Virtuoſität des Erzählers charakteriſirte ſchon die Werke des Boccaz, die noch ſeiner Jugend angehörten. Im Filoſtrato in 12 Geſängen erzählte er aus dem Trojaniſchen Kriege die Liebe von Troilus und Creſſida und der Freundſchaft des Pandarus; in der Teſeide in 12 Geſängen die Liebe des Theſeus zur Emilie, der Schweſter zweier Thebaner, Palemon und Arcitas; er fixirte darin die ottave rime auf immer für den Gebrauch derſelben zum heroiſchen Gedicht der Italiener; im Filopono (auch Filocopo genannt) in 6 Büchern ſchrieb er in Proſa die Geſchichte von Flos und Blancflos mit Hinzudichtung vieler Epiſoden und mit Umſetzung der chriſtlichen Mythologie in die antike, indem er Chriſtus als Apollo, Maria als Juno, Satan als Pluto u. ſ. w. einführte; in Ninfe di Ameto gab er einen allegoriſchen Schäferroman; in den 50 Geſängen der Amorosa visione ein Gedicht in Terzinen, in welches er die berühmteſten Liebesgeſchichten des Alterthums verwebte. In männlicher Reife dichtete er den Decamerone, eine Sammlung von 100 Novellen, die in zehn Tagen von einer Geſellſchaft erzählt werden, welche auf dieſe Weiſe der Vorſtellung von den entſetzlichen Bildern des Elends, was 1348 durch die Peſt in Florenz hervorgerufen ward, ein anmuthiges Gegengewicht zu geben ſuchte. In dieſem Jahr ward der Decamerone begonnen und 1358 vollendet. Am erſten Tag darf Jeder erzählen, was er eben will; am zweiten nur Geſchichten von Solchen, denen es nach mannigfachen Unfällen endlich wider alle Erwartung glücklich ergeht; am dritten von ſolchen, die durch eifriges Beſtreben etwas ſehr Gewünſchtes erreichen oder etwas Verlorenes wieder erlangen; am vierten von unglücklichen Liebesabenteuern; am fünften von Liebesabenteuern, die nach unglücklichen Wechſelfällen ein glückliches Ende nehmen; am ſechsten von witzigen Einfällen, ſich aus Gefahr oder Verlegenheit zu befreien; am

ſiebenten von liſtigen Streichen, welche Frauen ihren Männern oder Liebhabern, entdeckt oder unentdeckt ſpielen; am achten von Poſſen, welche Frauen und Männer oder auch Männer und Männer ſich einander ſpielen; am neunten von beliebigen aber ähnlichen Gegenſtänden; am zehnten von Solchen, die bei Liebesangelegenheiten und andern Veranlaſſungen ſich edelmüthig oder freigebig erweiſen. Den Stoff zu ſeinen Erzählungen nahm Boccaz aus den ſchon vorhandenen contes und fabliaux, aber die leichte, elegante, witzige Art, wie er ihn geſtaltete, ſowie die lebendige, heitere Einrahmung, worin er ihn erſcheinen ließ, haben ſein Decamerone zum Mittelpunct der modernen Europäiſchen Novelliſtik gemacht und ſelbſt ſeine eigenen idealeren Dichtungen dagegen in Schatten geſtellt. Er ſchrieb noch eine verſificirte Novelle, das Rinfale Fieſolano, worin er die Geſchichte des Africo und der Menſola vortrefflich erzählte. Der Roman Urbano iſt in der Manier der größern Novellen des Decamerone behandelt. Im labirinto d'amore oder Corbaccio erzählt er, wie er, in eine ſinnliche Leidenſchaft verſtrickt, mit Spott verſchmähet, ſich ſelbſt habe morden wollen. In den 6 Büchern der Fiametta feierte er unter dieſem Namen ſeine Geliebte. Fiametta hält darin eine Rede, die man am Beſten wohl eine Elegie nennen könnte, worin ſie ihr genoſſenes Liebesglück mit glühenden Farben ſchildert und ſeine plötzliche Zerſtörung nach kurzer Dauer beklagt. (Vrgl. Fr. Schlegel, S. Werke, X, 1—36, Wien 1825.)

## Italieniſche Novelliſten.

Daß der Ehebruch, der tragiſche wie der komiſche, ein Hauptmoment der modernen Novelle ausmacht, haben wir ſchon früher geſehen; hierin war Boccaz nicht neu; aber die polemiſche Richtung gegen die Mönche wurde durch ihn der Italieniſchen Novelle in einem Grade eingeimpft, daß ſie ein conſtanter Zug derſelben blieb. Weil die Mönche der Weltgeiſtlichen unbequem waren, ſo hatte er an dieſen einen Rückhalt. Wie nun die Italieniſche Lyrik an Sonetten unerſchöpflich war, ſo auch an Novellen. Wenn eine Nation von andern abhängig wird, wenn

keine großen, gemeinsamen Interessen sie mehr bewegen, wenn sie zum bloßen Polizeistaat und zum Egoismus des bloßen Privatlebens herabsinkt, dann ist ihr die leichte, spannende, witzige, auch frivole, ja obscöne Novelle zur Unterhaltung genehm. Franco Sachetti, ein Florentiner, 1335—1410, ein angesehener Staatsmann, schrieb Novellen, von denen 250 sich erhalten haben; Ser Giovanni, ein Florentiner, begann 1378 ein Novellenbuch: il Pecorone (der Schaafskopf); Massuccio di Salerno verfaßte um 1470 ein Novellino mit etwa funfzig Novellen; Sabadino delli Arienti, ein Bologneser um 1485 eine Sammlung: Le Porettane; Agnolo Firenzuola, ein Florentiner Abt, flocht 1548 seine Novellen seinen Ragionamenti ein; Girolamo Parabosco ahmte um dieselbe Zeit den Decamerone in seinen Diporti (Belustigungen) nach, indem er eine Venetianische Gesellschaft vorführte und in seinen 17 Novellen eine genaue Kenntniß Venedigs verräth; Giovanni Giraldi Cinthio, der 1573 zu Ferrara st., näherte sich dem Boccaz in seinen Hecatommithi overo cento novelle; Antonio Francesco Grazzini, der zu Florenz 1583 st., machte in seinen Erzählungen vorzüglich die Dummköpfe zu seinen Helden; Giovanni Francesco Straparola gab 1550 zu Venedig 74 Novellen (piacevoli notti) heraus, welche zum Theil den 81 Lateinischen Novellen des Gironimo Morlini entnommen sind, die 1520 zu Neapel erschienen; Bandello aus Tortona, der 1562 als Bischof von Agen in Frankreich starb, gab 1554 Novellen heraus, die vorzüglich auf die Französische Literatur zurückwirkten. N. Granucci, A. Mori da Ceno, Campeggi u. A. waren unbedeutender. (Dunlop, Deutsch von Liebrecht, a. a. O. 254—301. A. Keller: Italienischer Novellenschatz. Ausgewählt und übersetzt. 6 Bde. Leipzig 1851.) Die Novellensammlungen wurden die Vorrathskammern der Dramatiker.

### Die romantische Pseudoepik.

Die Novelle war also die eigentliche, die sociale Epik der Italiener. Dennoch hat keine Nation ein hartnäckigeres Bestreben entwickelt, ein Epos zu machen, als die Italienische. Dies

Beſtreben entſprang theils aus dem Studium Virgils, das zur Nachahmung reizte, theils aus dem künſtlich forcirten Ritterthum, das an den kleinen Höfen entſtand, als das Ritterthum in Frankreich und Deutſchland ſchon ſeinem Verfall entgegen ging. Der Norden Italiens war republicaniſch geweſen und wurde nun in eine Menge kleiner Tyrannenherrſchaften zerriſſen. Es trat zunächſt wieder Florenz hervor. Die Mediceer bildeten hier einen glänzenden Hof. Gerade weil ſie Florenz zu einem Banquierſtaat machten, wollten ſie in aller Pracht des Ritterthums erſcheinen, gaben große Turniere, Feſte u. ſ. w. Nächſt den Mediceern war es der Hof zu Ferrara, der ein Sammelplatz der Poeten wurde. Die Romantik nun, wie ſie in dieſen höfiſchen Kreiſen gepflegt ward, war eine in ſich gebrochene, mit der Ironie gegen ſich ſelbſt durchdrungene, denn die Dichter waren, indem ſie romantiſche Stoffe behandelten, weſentlich von dem antiken Ideal beſeelt. Die Naivetät aber, mit welcher ſie an die Löſung ihrer Aufgaben gingen, ließ den Widerſpruch ihres Innern nach Außen hin weniger hervortreten. Canzonen, Sonette, Madrigale und dergl. wurden natürlich von Allen gedichtet; daneben auch Dramen nach den antiken Muſtern; das Hauptſtreben aber war auf das Epos gerichtet, ähnlich wie bei den alten Römern, die von Ennius bis Claudian hin nicht müde wurden, Epen zu ſchreiben. Je weniger natürlicher Boden dazu vorhanden war, um ſo größer erſchien das Vermögen, ſie zu erzeugen. Innerlich waren dieſe Kunſtproducte todt, mit Ausnahme der ſogenannten *ſchönen Stellen*, die dennoch oft nur geprieſen wurden, weil ſie eine *gelungene Nachahmung* des Virgil, Lucan, Homer enthielten. Daß die Epik ſich dem Karolingiſchen Sagenkreiſe näher anſchloß, erklärt ſich wohl aus dem Zuſammenhang der Italiener mit den Franzoſen zur Genüge. Hatte doch ſchon Boccaz Flos und Blancflos aus dieſem Kreiſe entnommen. Was der Lateiniſche Turpin für die Trouvères geworden war, das wurde für die Italiener ein Roman des vierzehnten Jahrh., der am Ende des funfzehnten durch den Druck allgemein zugänglich wird: **I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia &.** Reali di Francia ſoll heißen Regales Franciae, die königlichen Geſchlechter Frankreichs, die

hier fabelhaft mit Konstantin dem Großen beginnen. Das Buch vereinigt gewissermaaßen die Roncevalschlacht mit den Feudalkämpfen. Andere Producte waren die alten Gedichte Buovo d'Ancona, La Spagna, Leandra é Dama Rovenzo dal Martello, die Königin Anchroja u. a. (B. Schmidt: über die Italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreise Karls d. Gr. Berlin 1820.)

Lorenzo von Medici, 1448—1494, sorgfältig unterrichtet, war selbst ein bedeutender Dichter, der auch den Volkston zu treffen wußte, wo er sich der natürlichen Gewalt seiner Affecte, wie in einigen Liedern und Sonetten, überließ. In den Stanzen: Nencia di Barberino, pries er die Schönheit eine Bäurin im naiven Toscanischen Volksdialekt. Sein Lehrgedicht l'altercazione, über den wahren Begriff des glücklichen Lebens nach Platonischen Ansichten; sein Lehrgedicht über die Falkenjagd: caccia col falcone; sein beschreibendes Ambra über die Gärten, die er auf den Inseln im Ambronefluß angelegt hatte; seine Tanzlieder: canzoni a ballo; seine moralischen Bedenken in den Capitoli; sein simposio oder gli beoni (die Trinker), eine satirische Travestie der göttlichen Komödie, u. a. Dichtungen beweisen ein fruchtbares und glückliches Talent. Sein Lehrer in der alten Literatur, Angelo Poliziano, 1454—94, verherrlichte in den 150 Stanzen seines giostro das glänzende Turnier, in welchem Giuliano von Medici 1468 siegte. Für den Mantuanischen Hof schrieb er zur Feier der Rückkehr des Cardinals Gonzaga eine in 5 Acte getheilte, mit Chören gemischte dramatisirte Ekloge, den Orfeo, den man gewöhnlich als den ersten Keim der Italienischen Oper betrachtet.

Die bestimmtere Richtung auf die Epik nahmen die drei Brüder Pulci. Luca Pulci beschrieb ebenfalls jenes Turnier und begann ein Rittergedicht Coriffo Calvaneo, von dem er 7 Bücher vollendete und worin er schon alle jene Willkür einer mit dem Stoff ironisch spielenden Phantasie zeigte, die von hier ab der Italienischen Epik eigen blieb. Luigi Pulci, 1432—1487, behandelte die Rolandssage in seinem Epos: il Morgante maggiore in 28 Gesängen schon völlig mit atheistischem Humor, verwandelte ihre Helden in Caricaturen und ließ sich den Kaiser und seine Paladine in den Ausdrücken des Flo-

rentiner Pöbels herumſchimpfen. Sein Held Morgante iſt ein burlesker Renommiſt.

In Ferrara ſchrieb gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts Cieco in 45 Geſängen ſeinen Mambriano und ſpielte darin die Geſchichte der Haimonskinder vornämlich in das Obscöne hinüber. Der Graf von Scandiano, Matteo Maria Bojardo, 1430—1494, ein vielſeitiger Dichter, begann in ſeinem Orlando inamorato zwar auch mit einem ironiſchſcherzenden Ton, ward aber weiterhin von Begeiſterung für ſeinen Gegenſtand ergriffen und verſuchte, Roland als ein poſitives Ideal aller ritterlichen Tugenden zu ſchildern, wie ſie durch die Liebe bis zu ihrer höchſten Entwicklung geſteigert werden. Er vollendete von ſeinem weitſchichtigen Werk kaum 3 Bücher, deren erſtes 20, deren zweites 30 und deren drittes 9 Geſänge enthält. Den Gegenſatz der negativen Tendenz Pulci's und der poſitiven Bojardo's löſte Ludovico Arioſto auf, 1474 zu Reggio geb. und 1533 zu Ferrara geſt. In den 46 Geſängen ſeines Orlando furioso nahm er Rolands Geſchichte gerade da auf, wo Bojardo ſie abgebrochen hatte. Durch maleriſche Darſtellung, durch feine Ironie, durch bunten Wechſel heroiſcher und lüſterner Abenteuer, durch phantaſtiſche Beſchreibungen von Zaubergärten und Prachtgebäuden, durch ſentimentale Anklänge wußte er ein muſiviſches Gemälde von ſolcher Mannigfaltigkeit und eleganten Lockerheit hervorzubringen, daß dieſe reizende Nachläſſigkeit die höchſte Bewunderung erregte und der Orlando im ſechszehnten Jahrh. über 80 Auflagen erlebte. Arioſto verfuhr als höfiſcher Dichter panegyriſch. Sein Ruggiero iſt der Cardinal Hippolyt von Eſte, der von ſeiner Geliebten, der tapfern und zärtlichen Bradamante, durch Zauberei, Mißtrauen und Hinderniſſe aller Art getrennt wird, bis ſie im letzten Geſang ſich endlich glücklich vereinigen. Das Geheimniß der lachend anmuthigen Darſtellung Arioſto's beſteht eigentlich darin, daß er die epiſche Romantik novelliſtiſch behandelt. Die Situationsmalerei iſt ſeine Stärke.

Sein Gedicht vereinte alſo die beiden Elemente, welche bei Boccaccio noch neben einander hervorgetreten und ſeithem neben einander hergegangen waren, die romantiſche Phantaſtik und die

ſociale Novelliſtik der wirklichen Leidenſchaften der Menſchen. Gegen den heitern Glanz ſeiner Schilderung machen die andern gleichzeitigen Anſtrengungen der Italieniſchen Epik den Eindruck grau in grau gepinſelter Bilder. Luigi Alamanni, ein Florentiner, 1495 — 1556, bearbeitete in ſeinem Girone il cortese die beliebte Geſchichte von Giron le courtois, die wir ſelbſt bei den Byzantinern gefunden haben, und in ſeiner Avarchide die Ilias in der geſchmackloſen Weiſe, daß er die Homeriſche Handlung nach dem Franzöſiſchen Bourges, dem alten Avaricum, verlegte, Achill in Lancelot, Agamemnon in Artus u. ſ. f. verwandelte. — Giorgio Triſſino, 1478 zu Vicenza geb., 1550 zu Rom geſt., mühete ſich in den 27 Büchern ſeiner Italia liberata da Gotti ab, die Zerſtörung des Gothiſchen Reichs in Italien epiſch aufzuputzen. Man kann ſich nichts denken, was dem wahren Geiſt des Epos widerſprechender wäre, als dieſe matte Compoſition, die nicht, wie alle übrigen Italieniſchen Epen ſeit Boccaz, in der Ottave rime, ſondern in reimloſen fünffüßigen Jamben, in versi sciolti, abgefaßt war. Um eine Mythologie zu haben, perſonificirte Triſſino Gottes Eigenſchaften und führte zu denſelben und zu den Engeln doch noch die antiken Götter ein, die Gott nämlich als Intelligenzen in einem vom Vulcan erbaueten Palaſt zur Berathſchlagung zuſammenberuft. Damit noch nicht zufrieden, läßt er alle Sternbilder als Perſonen auftreten u. ſ. w. — Bernardo Taſſo, ein Edelmann aus Bergamo, geſt. 1569, verificirte den Amadis von Gallien in ſeinem l'Amadigi, der in 100 Geſängen über 7000 Stanzen enthält, und den Floridante in 19 Geſängen.

Aus ſolcher Auflöſung der Epik ſcheidet ſich, wie wir bei den Indern, bei den Griechen und Franzoſen geſehen haben, die Sentimentalität in der Geſtalt der Paſtoralpoeſie aus. Vergeſſen von der Welt, in einer mooſigen Grotte, in einem verſchwiegenen Walde, auf dem Raſen einer blumigen Wieſe, einer ſchönen Jungfrau zu begegnen und ihre Blüthe zu genießen, das war doch am Ende die Situation, zu welcher die Romantik aus dem Labyrinth ihrer Abenteuerhetze immer wieder am Liebſten zurückkehrte, d. h. zum Naturzuſtande, der aber mit allem Raffinement der Gefühlscultur aufgeſchmückt ward. Schon

Boccaz, der ja den ganzen Umkreis der Italieniſchen Epik beſchrieb, hatte in ſeinem Admeto auch die Schäferdichtung in Italien eingeführt. Auch Bojardo hatte Paſtoralen verfaßt. Aber die claſſiſche Ausbildung empfing der Schäferroman durch J. Sannazaro aus Neapel, 1458—1530, in ſeiner Arcadia, die aus zwölf kleinen Erzählungen in Proſa beſteht, deren jede mit einem Idyll in Verſen ſchließt. Dies Arcadien iſt ſehr oft gedruckt, noch öfter nachgeahmt, aber für uns ſind ſeine Reize verblaßt.

## Die Burleske.

Die verſchwommene Breite, die abſtracte Sentimentalität und phantaſtiſche Leerheit der romantiſchen Pſeudoepik rief den Gegenſatz der burlesken Dichtung hervor, welche das komiſche Element des Italieniſchen Volkshumors zum Kunſtwerk geſtaltete, das in der comedia del arte und in vielen Novellen ſchon längſt exiſtirt hatte und das in ſeiner poſſirlichen Zerrbildnerei und luſtigen Zotenreißerei im Grunde geſunder und poetiſcher war, als ſo viele Künſteleien der Hofpoeſie, die jedoch in Luigi Pulci's Morgante die komiſche Parodie der ariſtokratiſchen Romantik ſelbſt ſchon mit vielem Behagen aufgenommen hatte.

Die Burchielleschiſche Manier der Burleske ging von San Giovanni, genannt Domenico Burchiello, einem Florentiner Barbier, aus, der 1448 ſtarb und eine Menge ſatiriſcher, durch kecke Laune belebter Sonette ſchrieb, die viel Nachahmung fanden.

Die Berneschiſche Manier bemühete ſich, der Burleske die Eleganz des Arioſtiſchen Styles zu geben. Sie ging aus von Francesco Berni aus dem Toscaniſchen, der 1536 ſt. und Bojardo's Orlando inamorato zu einem muthwilligen und witzelnden Gedicht umarbeitete.

Die Macaroniſche Manier ſtellte das Burleske in einer ſelbſt burlesken Miſchſprache dar, indem ſie das Lateiniſche mit dem Italieniſchen durch humoriſtiſche Willkür auf die lächerlichſte Weiſe vermiſchte. Als der erſte Erfinder dieſer ungeheuerlichen, wunderlichen Wortarabesken wird Tiſi degli Odaſi

aus Padua, geſt. 1486, genannt; der größte Meiſter aber in dieſem Sprachgemiſch war Teofilo Folengo, auch Merlino Coccajo genannt, 1491 im Dorf Cipada bei Mantua geboren und nach einem abenteuerlichen, zwiſchen Weltluſt und Kloſtereinſamkeit getheilten Leben 1544 geſt. In Berniſchſcher Manier dichtete er ein komiſches Epos Orlandino, worin er die jugendlichen Heldenthaten Rolands als eines muntern Bettelbuben erzählte. Die Batrachomyomachie ahmte er in den drei Büchern ſeiner Moschea nach, worin er Macaroniſch den Mückenkrieg mit vieler Laune erzählte. In ſeinem Baldo da Cipada, einem ſatiriſchen Epos in 25 Büchern, parodirte er theilweiſe ſeinen Landsmann Virgil. Seine Idylle Zanitonella parodirte die Paſtoralpoeſie u. ſ. w. Bei allem Witz und bei aller Zierlichkeit der Sprache iſt das Macaroniſche doch eigentlich nur für Philologen recht genießbar. (Genthe: Geſchichte der Macaroniſchen Poeſie und Sammlung ihrer vorzüglichſten Denkmale. Halle 1829.). In dieſen verſchiedenen Richtungen des Burlesken traten viele Dichter auf; Mauro, Bino, Martelli, L. Beniero, Simeoni, Tanfillo, A. Firenzuolo u. a. Das volksmäßigſte Product der Burleske war die Bearbeitung des Salomon und Morolf in der Geſchichte des Bertoldo und ſeiner Fortſetzungen am Ende des ſechszehnten Jahrh. von Giulio Ceſare Croce.

Die heroiſch-komiſchen Epen, welche im ſiebzehnten Jahrh. Aufſehen machten, ſind in correcten Verſen geſchrieben, ſtehen aber an poetiſcher Kraft weit unter Bertoldo und ſeiner ſaubern Sippe. So die secchia rapita: der geraubte Eimer, in 12 Geſängen, von Aleſſandro Taſſoni aus Modena, 1565—1635. So lo scherno degli Dei: die Verſammlung der Götter, nämlich des Mars und der Venus, die, von Vulcan in einem Netz eingeſponnen, dem Gelächter der übrigen Götter preisgegeben wurden, von Francesco Bracciolini von Piſtoja, der 1645 ſt.; ſo ſpäter noch S. Lippi's Malmantile racquistato, P. Minucci's Torrachione desolato u. ſ. w.

### Die comedia erudita.

Die Italieniſche Epik war alſo eine ironiſche Auflöſung der ritterlichen Romantik und dieſe Auflöſung trat in der Burleske

poſitiv hervor. Das Kunſtdrama wurde mit Recht das gelehrte Schauſpiel genannt, denn es beſchränkte ſich gänzlich auf Nachahmung des antiken Drama's, die natürlich unfruchtbar bleiben mußte. 1470 führte die Römiſche Akademie einige Luſtſpiele des Plautus Lateiniſch auf. Pomponio Leto, der 1498 ſt., betrieb Aufführungen beider Römiſcher Komiker in den Privatwohnungen Römiſcher Cardinäle. Poliziano's Orfeo wurde ſchon vorhin erwähnt. 1486 ließ der Herzog von Eſte an ſeinem Hof ein Theater erbauen, auf welchem eine Ueberſetzung der Menächmen und des Amphitruo des Plautus aufgeführt wurde. Die Calandria des Cardinals Bibiena wurde 1490 zu Ehren der Herzogin Iſabella von Mantua durch junge Edelleute geſpielt. Arioſto führte den Vers in das Luſtſpiel ein. Seine Komödien: la cassaria, la lena, il negromante, gli suppositi und la scolastica, wurden auf dem Theater zu Ferrara gegeben. Der Vers des Arioſto, in welchem er ſeine Dramen umgearbeitet hatte, war der zwölfſylbige verso sdrucciolo oder gleitende Vers geweſen. Er war unbequem und wurde durch die versi sciolti verdrängt. Trissino's in fünffüßigen reimloſen Jamben geſchriebene Tragödie Soſonisba wurde 1516 in Gegenwart des Papſtes Leo X. aufgeführt. Ein Vetter dieſes Papſtes, ein Florentiner, Giovanni Ruccellai, 1475—1525, der in einer Nachahmung der Virgiliſchen Georgica mit einem Gedicht von den Bienen: le api recht glücklich geweſen war, ſchrieb auch zwei verfehlte Tragödien Rosmunda und Oreſto. N. Machiavelli, der berühmte Florentiner Hiſtoriker, 1459 — 1527, ſchrieb zwei Komödien, Clizia nach der Plautiniſchen Casina und die Mandragola, welche letztere zwar nunmehr auch im Index der verbotenen Bücher ſteht, damals aber mit dem größten Beifall am päpſtlichen Hof aufgeführt wurde. Der ſehr merkwürdige Inhalt iſt eine Satire auf die Juriſten, Aerzte und Beichtväter. Ein alter Florentiner Juriſt hat eine junge Frau Lucrezia geheirathet. Die Ehe bleibt kinderlos. Ein junger Mann Callimaco hört von Lucrezia's Schönheit, ſieht ſie und hat nun kein anderes Verlangen, als ſie zu genießen. Er tritt als Arzt auf, der ein Geheimmittel zu unfehlbarer Schwängerung beſitze, das freilich das erſtemal den Mann tödten könne. Ligurio, ein

Schmarotzer, weiß dem alten Nicia, so heißt der Rechtsgelehrte, die Sache in Callimaco's Intereſſe annehmlich zu machen, einen jungen Burſchen zu dieſem Werk zu gebrauchen, indem er ihm beweiſt, daß ſeine Ehre nicht compromittirt werden würde, wenn man dem jungen Manne die Augen verbände und ihn ſo in das Haus ein- und ausführte. Daß Callimaco dieſer zufällige Naturburſche ſein ſoll, verſteht ſich. Um nun aber die keuſche Lucrezia zu dem von ihrem eigenen Manne beſchloſſenen Ehebruch zu beſtimmen, müſſen ihre kuppleriſche Mutter Soſtrata und ihr Beichtvater Timotheo ſie bearbeiten. Timotheo handelt mit gutem Gewiſſen, denn die hundert Zechinen, die man ihm verſpricht, gibt er ſeinem Kloſter. Es würde ja ſehr tadelnswerth ſein, dieſen Verdienſt demſelben zu entziehen. Er ſtellt nun der jungen Frau vor, wie doch nur der Wille ſündigen könne. Da ſie nun die Sünde verabſcheue, ſo ſündige ſie nicht, ſondern ihr Leib dulde nur etwas, das ihr ſelbſt zuwider ſei, woran ſie gar keinen Theil habe. Ferner ſolle ſie erwägen, daß durch ihre Schwängerung dem Himmel eine Seele gewonnen, daß dadurch der ſehnlichſte Wunſch ihres Mannes erfüllt würde, daß es zweifelhaft ſei, ob der junge Mann, den ſie zulaſſe, an dem Trank der Mandragora auch ſterben werde, denn man habe Beiſpiele, daß auch welche leben geblieben u. dergl. a. So willigt denn Lucrezia endlich ein, der ſich Callimaco nach vollbrachter That entdeckt, worauf ſie einem ſo verwegenen und feurigen Liebhaber ſich für immer ergibt. (Ein weitläufiger Auszug der Mandragora oder Mandragola nebſt Ueberſetzung der Scene, in welcher Soſtrata und Timotheo die Lucrezia überreden, in Genthe's Handbuch der Geſchichte der Italieniſchen Literatur, erläutert durch eine Sammlung überſetzter Muſterſtücke, zweite Abth., Magdeburg 1834, 238—46.). Nächſt Macchiavell iſt hier Pietro Aretino zu nennen, 1492 zu Arezzo geboren und 1557 zu Venedig, wo er ſeit 1527 wohnte, geſtorben. In dieſem frechen Geſellen, der ſich ſelbſt il divino nannte, erreichte der Cynismus der Italieniſchen Poeſie ſeine Spitze. Macchiavell war auch in die Scheußlichkeiten der damaligen Caſuiſtik eingegangen, die es verſtand, mit größter Gewiſſenhaftigkeit gewiſſenlos zu ſein, aber er war durchaus ernſt in ſeiner Satire, Pietro Aretino hingegen

hatte am Ausmalen der Wolluſt ſeine Freude. Seine Sonetti lussuriosi, ſeine Rime, Stanze, Capitoli, Ragionamonti piacevoli, puttana errante u. ſ. w. ſind Ausgeburten des ſchamloſeſten Witzes. Er ſchrieb auch eine Tragödie Orazia, ſtand aber als Dichter in ſeinen 5 Komödien höher, ſo obscön dieſelben auch ſind. Dieſe Dramen: Maresealco, Cortigiano, Ipocrito, Talanta, il Filosofo, entfernen ſich am weiteſten von den Römiſchen Muſtern und ſchildern die verderbten Sitten jener Zeit in der natürlichſten Friſche des Dialogs. An Unzüchtigkeit ſuchte ihn L. Dolce mit ſeinen Komödien: Ragazza, Ruffiano, Fabricia, noch zu überbieten. Eine der ſpäteſten Komödien dieſer Gattung, die offenbar aus dem Kunſtdrama in die Manier der comedia del arte überging, war der candelajo: Lichtzieher, des Philoſophen G. Bruno. Er verſpottete vorzüglich die Aſtrologie.

## Taſſo und Guarini.

Aus dem Gegenſatz der romantiſchen Pſeudoepik und der Burleske, aus dem Gegenſatz des volksthümlichen und des gelehrten Drama's, aus dem Gegenſatz der antik-plaſtiſchen und der chriſtlich muſikaliſchen Stimmung, arbeitete ſich endlich diejenige ſüß melancholiſche Dichtergeſtalt Italiens hervor, die unbedingt den Florentiniſchen Gründern der Italieniſchen Poeſie am Nächſten ſteht, Torquato Taſſo, Sohn des Bernardo Taſſo, geb. 1544 zu Sorrento und 1595 zu Rom kurz vor der Dichterkrönung geſtorben, die ihm nach langem Leiden zu Theil werden ſollte. Schon als Jüngling auf der Rechtsſchule zu Padua hatte er ein Ritterepos aus dem Karolingiſchen Sagenkreiſe, Rinaldo, vollendet. Hierauf faßte er den Plan zu ſeiner Gernsalemme liberata in 20 Geſängen. Mit dieſem Stoff ging er ganz aus der traditionellen Epik heraus. Der Willkür der Phantaſie wurden objective Schranken geſetzt. Taſſo ſtudirte die Geſchichte des erſten Kreuzzugs unter Gottfried von Bouillon ſo genau, daß er ſelbſt die Localität Jeruſalems auf das Treueſte beobachtete. Die Charaktere der Handelnden waren nicht mehr fictive Ideale, ſondern wirkliche Menſchen, idealiſirt durch die Größe ihrer Zwecke und Geſinnungen. Taſſo formte ſie nach der Ilias und Aeneis,

allein mit dichterischer Freiheit der Reproduction. Und so reproducirte er auch eine Menge Situationen aus Homer, Virgil und Lucan, allein bei aller formalen Uebereinstimmung nie ohne innere Erneuung durch ganz andern Gehalt. Im Religiösen feierlich, wie Dante, im Erotischen weich und schmelzend, wie Petrarca, in der Erzählung bestimmt und fest, wie Boccaz, im Abenteuerlichen kühn und zauberisch, wie Ariosto, war er einzig in dem *edelheroischen Tone*, den er mit Begeisterung anstimmte. Was den Tasso von dem ganzen Heer der kunstspielerischen, ironischen, atheistischen, burlesken Dichter unterscheidet, war sein *Glaube an die Wahrheit der Idee*, die er besang, sein Glaube an die *göttliche Liebe*. Dieser Glaube rinnt als sein warmes Herzblut durch alle Verse seines Gedichts. — Obwohl Tasso auch die Süßigkeit der Liebe in dem Verhältniß Rinaldo's zu Armiden, dem Seitenstück zu Virgils Aeneas und Dido, mit üppiger Farbenpracht schildert, so wird doch alle Leidenschaft bei ihm durch den ernsten Hintergrund des Kampfs für den Glauben temperirt und überläßt sich nirgends jener sybaritischen Tändelei, die wir in so vielen Producten gerade der Italienischen Poesie treffen. Tasso geht auch als Mensch ganz in seine Kunst auf und will an ihr nicht blos ein Spiel der poetischen Virtuosität besitzen. Dabei ist er aber keineswegs fanatisch. Obwohl auch er, wie die großen Florentiner, einen Stoff ergriff, den die Romanische Epik schon vielfach behandelt hatte, so blieb er doch, wie sie, originell und hatte den richtigen Tact, seine eigenen Helden dadurch zu ehren, daß er ihre Gegner als bedeutend und als menschlich gemuthete hinstellte. Wie schön ist nicht Tancred von ihm der Chlorinde gegenüber gehalten! Welche tiefe Seele in diesem großen Dichter lebte, können wir besonders aus seinen *Sonetten* und *Canzonen* sehen, in denen sich die zarteste Empfänglichkeit, das frischeste Gestaltungsvermögen ausdrücken. Die Kritik, besonders der Akademie della crusca, verleidete ihm sein Epos und in einer falschen Gewissenhaftigkeit, die aber unendlich liebenswürdig ist, zerstörte er sein Werk, um es zu einer Gerusalemme conquistata in 24 Gesängen umzuarbeiten, eine Schlechtverbesserung, welche nur die Kritik beschäftigt hat Auch seine Dramen, ein Lustspiel: gli intrichi d'a-

more, und ein Trauerſpiel aus der Geſchichte der Oſtgothen: il Torrismondo, ſind ſehr mittelmäßig. Er ſchrieb das letztere, als er tiefgebeugt im Irrenhauſe des St. Annenkloſters lebte. Allen Schmelz ſeiner Sprache ſtrömte er in ſeinem Aminta aus. Schon Agoſtino Beccari, 1510—90, hatte 1554 im Palaſt des Herzogs von Ferrara ein paſtorales Drama in 5 Acten mit Geſängen und Chören: il sacrificio, aufgeführt und den Schäfern zu größerer Abwechſelung Satyre und Nymphen hinzugeſellt. Taſſo übertraf dieſe Dichtung mit ſeinem Aminta 1572 bei weitem. Sein Drama hat auch 5 Acte, iſt jedoch in der Handlung höchſt einfach. Ein Hirt Aminta rettet eine ſchöne Nymphe Sylvia aus der Gewalt eines luſtentbrannten Satyrs. Auf der Jagd mit andern Nymphen umſtreifend verwundet Sylvia einen Wolf, nimmt vor ihm die Flucht und verliert ihren blutbeſpritzten Schleier. Aminta wird dadurch zu dem Wahn veranlaßt, ſeine Geliebte ſei von einem Wolf zerriſſen und ſtürzt ſich von der Spitze eines Felſens. Indeſſen kommt Sylvia zurück, erzählt, wie ſie dem wüthenden Thier entgangen, erfährt aber nun Aminta's Tod und will ihm verzweifelnd folgen. Allein Aminta iſt nicht geſtorben, der Fall hat ihn nur leicht verletzt und die Liebenden vereinigen ſich ſchließlich zum reizendſten Glücke.

Battiſta Guarini, 1537 zu Ferra geb. und 1612 zu Venedig geſt., ahmte den Aminta in ſeinem Pastor fido nach, der ſeinen Namen von der freiwilligen Aufopferung hat, zu welcher ein Hirt Myrtill für ſeine Geliebte Amaryllis ſich entſchließt, indem nach Guarini's Fiction Diana von den Arkadiſchen Schäfern jährlich das Opfer eines jungen Mädchens verlangte und in dieſem Jahr das Loos auf Amaryllis gefallen war. Dies bukoliſche Drama von mehr als 6000 Verſen wurde von Guarini eine Tragikomödie genannt, weil er zu den idealiſchen Hauptcharakteren auch einige Caricaturen hinzumiſchte. Wenn wir das Ideal der Italieniſchen Poeſie das antikromantiſche genannt haben, ſo können wir den pastor fido als die äußerſte Grenze anſehen, bis zu welcher daſſelbe ſich fortbilden konnte. Das ſubjectiv romantiſche Pathos der glühendſten Liebe erſcheint hier in einfachen, großen, lebendig an den Adel der Antike erinnernden Formen. Doch iſt ſchon ein Uebergewicht der Form

ſichtbar, indem der Luxus der formalen Phantaſie ſich in den Gegenſätzen der Gedanken und Bilder gefällt. Das Spiel mit ſolchen brillanten Antitheſen hat man concetti genannt. Urſprünglich bezeichnet dies Wort den Gedanken überhaupt im guten Sinn; ſpäter aber wurde es ein techniſcher Ausdruck für das Geſuchte und Manierirte der Reflexion. Das Schäferdrama Dafne von Rinuccini aus Florenz 1594 wird wohl als Anfang der Italieniſchen Oper betrachtet, allein wir haben ſchon bemerkt, daß Polizian's Orfeo bereits dafür gelten kann.

## G. Bruno und Campanella.

Neben Taſſo und Guarini müſſen wir hier zweier Männer erwähnen, die ſonſt nur in den Geſchichten der Philoſophie genannt zu werden pflegen, die aber auch für die Geſchichte der Poeſie höchſt denkwürdig ſind, Bruno's und Campanella's. In dieſen beiden erreichte die Platoniſche Philoſophie, wie ſie von Florenz aus durch Marſilio Ficino und die Mediceer erneuet war, als Italieniſche ihre nationalſte Vollendung. Beide Philoſophen haben aber ihre Weltauffaſſung außer ihren philoſophiſchen Schriften auch poetiſch mit einer Innigkeit und Hoheit ausgeſprochen, welche ſie würdig macht, dem Dante angereihet zu werden. Ihr ſpeculatives Pathos iſt in ſeinem Weſen Platoniſch, aber in ſeiner Form zugleich von einem romantiſchen Hauch durchdrungen. Wenn Taſſo und Guarini im Inhalt romantiſch, in der Form von antiker Klarheit waren, ſo waren Bruno und Campanella im Inhalt antik, in der Form von romantiſcher Beſeelung. Bruno hat auch philoſophiſche Lehrgedichte in Lateiniſcher Sprache gegeben, die vortrefflich ſind: de triplici minimo et mensura Lbb. V und de monade, numero et figura Lbb. VIII, 1591, allein er hat auch in Italieniſcher Sprache gedichtet. Seine Komödie, il candelajo, 1582, haben wir ſchon erwähnt. Es iſt aber noch zu nennen ſein: Spaccio della bestia trionfante; ſeine Cabala del cavallo Pegaseo und ſeine Schrift degli eroici furore, die ſämmtlich 1585 zu Paris erſchienen. Die erſte Schrift, die Vertreibung des triumphirenden Thiers, iſt eine naturphiloſophiſche Allegorie. Jupiter bereuet,

den Himmel mit einer Schaar ärgerlicher Thiere als ebenſo vieler Laſter unter den Formen von 48 Sternbildern beladen zu haben, faßt den Entſchluß, dieſe zu vertreiben und an ihre Stelle entſprechende Tugenden einzuſetzen; Momus tritt als Ankläger auf. — Die Kabbalah des Pegaſus und des Cilleniſchen Eſels iſt eine Satire auf die gedankenloſe Frömmigkeit. Sie preiſt die Glückſeligkeit des Eſelthums. Ein Menſch Onorio erinnert ſich, urſprünglich ein Eſel geweſen, dann zum Hippogryphen geworden zu ſein, ſpäter Ariſtoteliſche Philoſophie getrieben, als Eſel aber ſich am wohlſten befunden zu haben. — Das Buch von der heroiſchen Raſerei behandelt das ähnliche Thema wie Dante's vita nuova, die Erhebung von der ſinnlichen Liebe zur himmliſchen. Es beſteht aus einer Reihe von herrlichen Sonetten und Canzonen, über welche mehre Interlocutoren ſich in Proſa erläuternd unterhalten. Zwar will Bruno ſo wenig als irgend wer ſich dem bitterſüßen Joch entziehen, das uns die göttliche Vorſehung auf den Nacken gelegt hat; zwar meint er ſo wenig kalt zu ſein, daß aller Schnee des Kaukaſus zur Kühlung ſeiner Gluth nicht ausreichen dürfe; aber er will, daß man den Frauen gebe, was der Frauen iſt, ſie liebe und ehre, jedoch als höchſten Zweck die Harmonie des ewigen Lebens im Auge und im Herzen habe. Zu ſolch göttlicher Betrachtung ladet er ein. Sie entrückt den Menſchen ſeinem gewöhnlichen Zuſtande und iſt dennoch ſein höchſtes Glück. (M. Carriere: die philoſophiſche Weltanſchauung der Reformationszeit, Stuttgart und Tübingen, 1847, 365—494, die erſte unparteiiſche Würdigung des genialſten Philoſophen der Italiener, mit zahlreich eingeſtreuten Ueberſetzungen aus ſeinen Gedichten. Seine Italieniſchen Schriften gab ein Deutſcher heraus: A. Wagner: Opere di G. Bruno. Leipz. 1830, 2 Tom.)

Bruno, ein Nolenſer von Geburt, wurde zu Rom 1600 als Ketzer verbrannt. Campanella aus Stilo in Calabrien 1568 geboren, mußte in Neapel 28 Jahr im Gefängniß zubringen, weil er den Spaniern politiſch verdächtig war; endlich für unſchuldig erklärt, ward er 1628 ſeiner Haft entlaſſen. Er ging nach Frankreich, wo er, von Richelieu unterſtützt, 1639 ſtarb. In ſeinem Kerker hat er herrliche Sonette und Canzonen gedichtet,

welche die höchsten philoſophiſchen, ethiſchen und religiöſen Ideen in edelſter Begeiſterung ausſprechen. Bruno und Campanella werden oft Pantheiſten genannt. Abgeſehen von der Unbeſtimmtheit dieſer Bezeichnung, muß man entſchieden den Theismus als den Standpunct angeben, zu welchem ſie ſich erhoben und den ſelbſt Vanini, der 1619 zu Toulouſe als Atheiſt verbrannt wurde, in dem Hymnus ausſpricht, mit welchem er ſein Amphitheater ſchließt (überſetzt bei Carriere a. a. O. 517—19. Ueber Campanella mit zahlreichen Ueberſetzungen ebenderſelbe a. a. O. 522—606. Campanella nannte ſich als Dichter Settimontano Squilla. Squilla heißt auch Glöckchen, bedeutet alſo daſſelbe wie Campanella. J. C. Orelli: Poesie filosofiche di T. Campanella. Lugano 1834.)

## Der Marinismus.

Mit Taſſo und Guarini, Bruno und Campanella, hatte die Italieniſche Poeſie ihre Vollendung erreicht, denn in den beiden erſten war das romantiſche Element mit dem antiken, in den beiden letztern das antike Element mit dem romantiſchen ausgeglichen. Nach ihnen verſank die Poeſie theils in eine oberflächliche Belletriſtik, theils ging ſie in eine muſikaliſche Auflöſung über. Der tiefe Gehalt in den Werken eines Bruno, die himmelſtürmende Sehnſucht in der Lyrik eines Campanella konnten keine Wirkung gewinnen, weil dieſe Philoſophen, in denen ſich das proteſtantiſche Princip der Selbſtgewißheit regte, in Italien von der Literatur ausgeſchloſſen blieben und bis dieſen Augenblick noch dem Auslande angehören, das ihre Schriften erneuet, ſtudirt und bewundert. Die belletriſtiſche Epoche wurde eingeleitet durch Giambattiſta Marino oder Marini, 1569 zu Neapel geboren und 1625 daſelbſt geſtorben. Er dichtete Sonette, Eklogen, Canzonen, Epithalamien, Panegyriken und Epen mit gleich formeller Virtuoſität. Der Inhalt wurde gleichgültig. Alles kam auf die Form an. In ſeinem Epos Adonis in 20 Geſängen wurde Marino zum üppigen Maler der Wolluſt, in ſeiner Strage degli Innocenti, d. h. dem Bethlehemitiſchen Kindermord, zum Maler der Grauſamkeit. Das Weſen der Belletriſtik beſteht,

wie wir in der Römiſchen Literatur geſehen haben, vorzüglich darin, daß das Rhetoriſche mit dem Poetiſchen verwechſelt und an die Stelle deſſelben geſetzt wird. Das Rhetoriſche führt, um poetiſch zu erſcheinen, zur Uebertreibung. Der Schwulſt einer ſogenannten blühenden, d. h. bilderreichen, in geſuchten Beiwörtern malenden Sprache, ſo wie die Antitheſe der Concetti wurde daher bei den Nachahmern Marini's, Achillini, Preti, Caſſoni, Bruni u. A., zur Manier, gegen deren Künſtelei und Unnatur ſich Einzelne, wie Chiabrera und Toſti, wieder den Alten zuwandten, oder, wie Filicaja, ein Florentiner, 1642—1707, wie Frugoni, der 1768 ſtarb, an die Stelle der erotiſchen Tändelei einen gediegneren, namentlich patriotiſchen Inhalt zu ſetzen ſuchten.

## Die Oper.

Die muſikaliſche Auflöſung der Italieniſchen Poeſie erfolgte in der Oper. Wir haben derſelben ſchon einigemale erwähnt. Daß die wahrhafte Lyrik mit der Muſik auf das Innigſte zuſammenhängt, hat ſich uns überall gezeigt. Daß das lyriſche Element des Drama's in den Geſang übergehen und dieſen durch die Muſik unterſtützen kann, haben wir bei den Chineſen, Griechen und Römern geſehen. Das chriſtliche Drama, da es von dem kirchlichen Cultus ausging, war von Anfang an muſikaliſch. Die Kunſtpoeſie aber ließ dies chriſtlich romantiſche Drama nach und nach entweder ganz fallen, oder, wo es nicht geſchah, wie in Spanien, geſtaltete ſie es geſanglos. Die Oper im engern Sinn, d. h. eine geſungene, von Muſik begleitete dramatiſche Handlung, entwickelte ſich von den Feſtſpielen der Höfe aus. Sie war weſentlich auf eine Berauſchung durch ſinnliche Pracht angelegt. Die Täuſchungen der Decorationen, die Ueberraſchungen der Maſchinerie, die Koſtbarkeit des Koſtums, ſollte die Schauluſt befriedigen und ſehr begreiflich geſellte ſich zu dieſen Reizmitteln der Tanz, ſo daß die Geſchichte der Oper und die des Ballets faſt eine und dieſelbe geworden ſind. Der Italieniſche Genius, der für die Erfaſſung der ſinnlichen Formſeite ſo reich ausgeſtattet war, daß er ſelbſt in ſeinen Verirrungen

noch Zeugniß davon ablegte, war zur Hervorbildung der Oper vorzüglich organisirt. Architektur, Plastik, Malerei, Orchestik, Musik verbanden sich in ihr zu einem überwältigenden Totaleffect, dessen Gewalt das recitirende Drama nunmehr ebenso herabdrückte, wie einst die Circensischen Spiele es gethan hatten. Der ganz ins Antike gerichtete Sinn der Italiener nahm die Opernstoffe aus der antiken Mythologie. Sinnig genug war es die Sage von Orpheus, dessen Musik die ganze Natur bezaubert und selbst die Schrecken des Orkus besiegt haben sollte, woran die Oper mit Polizian zuerst wieder anknüpfte. Polizians Orfeo war noch keine vollkommene Oper, die man mit Bewußtsein von andern theatralischen Gattungen abgeschieden hätte, aber er besaß schon alle Elemente der Oper auch in seiner prunkvollen Ausstattung. Rinuccini's Dafne war in der ganzen Behandlung schon eine wirkliche Oper, aber als eine pastorale durch den Stoff noch zu wenig von schäferlichen Singspielen unterschieden, wie sie schon seit den Trouvèren existirt hatten. Als Rinuccini aber 1600 zur Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici seine Oper Euridice, also abermals die Orpheussage, als eine tragedia per musica dichtete und Peri sie componirte, war der Erfolg dieser Gattung entschieden. Sie wurde überall aufgeführt und Dichter und Componist ließen ihr die Ariadne folgen. Eine innere Hemmung erwuchs der Oper jedoch daraus, daß man in der Meinung, mit ihr sich dem Griechischen Drama auf das Aeußerste angenähert zu haben, ihr auch eine altclassische Musik glaubte geben zu müssen; da man nun den Vortrag der Alten doch als einen declamatorisch recitirenden sich vorstellte, so behielt auch die Musik zunächst diesen Charakter, bis Carissimi, der 1675 st., ihr aus den kirchlichen Oratorien, die der Florentiner Filippo Neri, der 1595 zu Rom st., begründet hatte, eine größere musikalische und besonders melodische Fülle zuleitete. Ferner war die Oper zunächst auf die festlichen Gelegenheiten des Hoflebens beschränkt und konnte des großen Aufwandes halber, den sie forderte, nur selten hervortreten. Aber auch dies änderte sich, seit die von Benedetto Ferrari gedichtete und von Manelli componirte Oper Andromeda 1637 zum erstenmal auf einem öffentlichen Theater zu Venedig gegeben

wurde. Sie ärntete den ungeheuerſten Beifall und die Opernbühnen vermehrten ſich von hier ab ſo ſchnell, daß in Venedig allein bald funfzehn exiſtirten. Die Oper ſonderte ſich nun auch in die Opera seria und in die opera buffa. Die erſtere nahm die tragiſche, die zweite die komiſche Richtung in ſich auf. Die letztere konnte daher durch die Burleske das Element der volksthümlichen comedia del arte in ſich reproduciren und es den ariſtokratiſchen Kreiſen annehmlich machen. Und ſo kehrte die Italieniſche Poeſie immer wieder zu ihrem altrömiſchen Urelemente, zur Farçe, zurück.

Unwillkürlich muß man ſich hierbei des großen Raums erinnern, den die Burleske in der Italieniſchen Poeſie einnimmt. Die Burleske iſt die nationale Kehrſeite der idealen Formen, der Antagonismus des antik geſinnten Volkshumors gegen die romantiſche Vornehmheit der Kunſtpoeſie. Die Stimmung der Burleske drang daher auch in alle Gattungen derſelben ein. Sie beſchränkte ſich nicht auf die comedia del arte, auf die Burchiellesciſche, Berneſchiſche und Maccaroniſche Form, auf das ſogenannte heroiſch-komiſche Epos, ſondern Luigi Pulci, Pietro Aretino, Grazzini, Dolce u. A. bewegten ſich ebenfalls darin. Ja die ironiſche Färbung eines Stoffs nimmt oft die ſeltſamſte Phyſiognomie an. So iſt z. B. Fortiguerra, der ſich als Dichter Carteromaco nannte, 1674—1735, berühmt als Fortſetzer des Arioſto. Nun hat derſelbe in 29 Geſängen ſeines Ricciardetto eine fictive Geſchichte von einem Karolingiſchen Paladin in der Arioſtoſchen Manier vorgetragen. Blickt man aber tiefer auf den Inhalt, ſo entdeckt man den ſonderbaren Zweck, durch eine Satire auf den Klerus, durch eine Schilderung der Entweihung des Chriſtenthums daſſelbe zu verherrlichen und den Entſchluß der Rückkehr zu ſeiner Wahrheit zu wecken! (Genthe, Italieniſche Literatur, Magdeburg I, 1832, 77, II, 515 ff.) Fortiguerra's Hauptheld, der Rieſe Ferracut, iſt eine durchaus burleske Figur.

Wir ſtehen hier an der Grenze der Italieniſchen Poeſie. Von dem baumeiſterlichen Genie Dante's, von der plaſtiſchen Kraft der Florentiner überhaupt ging ſie zu dem pittoresken Colorit der Lombarden, von dieſem zur maleriſch-muſikaliſchen Fülle

Taſſo's fort, um in der Neapolitaniſchen Schule der Marinisten ſich noch mehr der muſikaliſchen Weichheit und Sentimentalität zu ergeben, die in der Oper auch das Drama ergriff, welches bis dahin keinen Mittelpunct, wie in Frankreich und Spanien, hatte finden können, nunmehr aber in Venedig ſeine Entwicklung fixirte, wo Aretino, der größte, wenn auch in den Sitten der Libertinage, die er ſchilderte, verworfenſte Dramatiker der Italiener geſtorben war. Die Oper wurde durch Opitz nach Deutſchland herübergepflanzt. An Singſpielen hatte es hier nicht gefehlt, als aber Opitz 1617 zu einer Hoffeierlichkeit, zu einer fürſtlichen Vermählung, Rinuccini's Dafne bearbeitete, wimmelte es ſofort von theatraliſchen Schäferſpielen und Waldkomödien. Hamburg wurde dann für die Deutſche Oper und das Deutſche Drama, was Venedig für das Italieniſche. Seit 1678 hatte es ein eigenes bedeutendes Opernhaus (Gervinus, Geſchichte der poetiſchen Nationalliteratur der Deutſchen, Leipzig III, 1838, 467 ff.). Die Italiener aber wurden für ganz Europa die Propagandiſten der Oper und des Ballets (Barthold: die geſchichtlichen Perſönlichkeiten in Caſanova's Memoiren, Berlin 1846. I, 37 — 57.).

Die Italieniſche Poeſie hat nun für die neuere Poeſie die Bedeutung, dem romantiſchen Inhalt, deſſen Hervorbringung der Franzöſiſche Geiſt ſich hatte angelegen ſein laſſen, diejenige antikiſirende Form gegeben zu haben, die ihn erſt zur univerſellen Ueberlieferung befähigte, wie ſelbſt der großartigſte und poetiſchſte Moment des Mittelalters, der der Kreuzzüge, ohne Taſſo nicht zur epiſchen Kunſtform gelangt wäre. Wir treffen daher mehre Jahrhunderte hindurch bei den übrigen Europäiſchen Nationen überall die Italieniſchen Formen als die Zwiſchenformen zwiſchen dem Chriſtlich-Germaniſchen und dem Griechiſchen Ideal. Es ſetzt ſich in ihnen die Vermittelung fort, welche die Römiſch-Lateiniſche Poeſie ſchon zwiſchen dem Ethnicismus und dem Chriſtenthum übernommen hatte. Dieſe Einwirkung dauert nun ſo lange, bis die Franzöſiſche Nation ihr novantikes Ideal des guten Geſchmacks befeſtigt hatte und daſſelbe von den übrigen Nationen als äſthetiſches Dogma nachgeahmt wurde. Allein zwiſchen der Herrſchaft des Italieniſchen und der des Franzöſiſchen

Ideals liegt noch die unermeßliche Einwirkung, welche der Geiſt der Spaniſchen Poeſie auf Frankreich, England und Deutſchland ausübte. War der Geiſt der Italieniſchen Poeſie ein bis zum Atheismus heidniſcher, negativer, die Romantik zerſetzender, ſo war der der Spaniſchen ein bis zum Fanatismus katholiſcher, poſitiver, die Romantik bis zum höchſten Wunderbaren verklärender.

---

## b) Das katholiſch romantiſche Ideal der Spanier.

Die Spanier entwickelten die eben bezeichnete Romantik von der Vereinigung Caſtiliens und Aragons bis zur Thronbeſteigung der Bourbonen am Anfang des achtzehnten Jahrh., mit welcher das Franzöſiſche novantike Ideal auch bei ihnen zur Herrſchaft gelangte.

Im Weſen iſt zwiſchen dieſer Periode und der ſchon geſchilderten kein Unterſchied. Es iſt derſelbe katholiſch chriſtliche, Orientaliſch tingirte Geiſt, den wir in beiden treffen. Der Unterſchied liegt aber zunächſt darin, daß dieſer Geiſt ſich ſeiner Eigenthümlichkeit im Gegenſatz zu den Mauren und Juden in Spanien, im Gegenſatz zu den Indianern Amerika's und im Gegenſatz zu den Deutſchen und Niederländiſchen Proteſtanten, bis zum fanatiſchen Stolze bewußt wird. In dieſer Entgegenſetzung des Gläubigen gegen den Ungläubigen, des Altchriſtlichen gegen den Neuchriſtlichen, Bekehrten, des Rechtgläubigen gegen den Häretiker, gewinnt der Ausdruck des Chriſtlichen einen *ſpecifiſch katholiſchen* Charakter, wie er ſonſt keiner Nation eigen iſt. Die Spanier ſind in dieſem Glaubensenthuſiasmus das directe Gegentheil der frivolen, ſkeptiſchen, ironiſchen, atheiſtiſchen, chriſtlich heidniſchen Italiener. Das *Wunder* wird bei ihnen die Seele ihrer Weltanſchauung.

Indem aber ihre Phantaſie ſich über die gemeine Wirklichkeit hinaus der Transcendenz der religiöſen Ekſtaſe hingibt, bleibt, wie bei den Juden, ein ſcharfer *Weltverſtand* gegenüber ſtehen, der die *reale Erſcheinung* vollkommen gegenſtändlich erfaßt und ſich in einer klaren Abſpiegelung derſelben offenbart. Schon in den hiſtoriſchen Romanzen, im Conde Lucanor, in Ruiz hu-

liſche Gattung, mit beſonderm Glück, namentlich in ſeiner Ekloge von Salicio und Nemoroſo. An Garcilaſo reihete ſich ſein Freund Fernando de Acuña in ähnlicher Tendenz. Die Ode wurde durch Fernando de Herrera, der in hohem Alter um 1578 ſt., eingeführt. Er beſang die Schlacht bei Lepanto. Den Horaz ahmte in ſeinen Oden Luis Ponce de Léon nach, zu Granada 1527 geb. und als Generalvicar der Provinz Salamanca 1591 geſt. Zwei Brüder Lupercio Leonardo und Bartolomeo Leonardo de Argenſola, deren erſterer 1613, der zweite 1635 ſt., erwarben ſogar den Namen der Spaniſchen Horaze. Die Italieniſche Epik wurde in zahlloſen Verſuchen nachgeahmt, zu denen man den Stoff aus der Geſchichte des Cid, aus der Vertreibung der Mauren, aus der Geſchichte Karls V., aus der Eroberung Amerika's und aus einzelnen Ritterromanen entnahm. Dieſe Carolcen und Mexikaneen ſind jetzt bis auf eine vergeſſen, die Araucana des Alonzo de Ercilla y Zuñiga, der 1533/40 zu Madrid geboren ward und an den Kämpfen gegen die Indianer von Arauco an der Küſte von Chili ſelbſt Antheil nahm. Mitten in denſelben begann er ſein Gedicht in Ottave rime und ſetzte es in Spanien bis zum 37. Geſange fort. In der Tendenz heroiſch, in der Anerkennung des Feindes edel, empört gegen das Unrecht des Eroberungskrieges, iſt ſein Gedicht hiſtoriſch treu, aber proſaiſch, ohne maleriſche Localfarben, ſtatt welcher die Ausſchmückungen durch ſtereotype Vehikel des Ritterepos der trockenen Correctheit des kriegsgeſchichtlichen Berichts kalt gegenüberſtehen. Diego von Oſorio ſchrieb in 33 Geſängen eine noch trocknere Fortſetzung bis zur gänzlichen Unterwerfung des Landes und Ausrottung des Kaziken. Der Schäferroman, der von Boccaz in ſeinem Ameto und von Sannazar in ſeiner Arcadia angebahnt war, mußte auch bei den Spaniern großen Anklang finden, weil ſie in den Schäferſpielen ihres Drama's das paſtorale Element ſchon zu einem nationalen gemacht hatten. Durch Garcilaſo's Eklogen hatte der Ausdruck bukoliſcher Schwärmerei bereits die Italieniſche Kunſtform ſich angeeignet. Jorge de Montemayor aus Montemor in Portugal 1520 geboren und 1561 ermordet, ſchrieb einen Hirtenroman Diana in 7 Büchern, worin er ſeine Geliebte unter dem Namen der Diana,

ſich ſelbſt unter dem des Schäfers Sireno darſtellte. Chriſtliche und antike Mythologie ſind darin ſeltſam gemiſcht. Die Heldin, in einem Kloſter erzogen, hängt in ihrem Geſchick von den Orakeln der Venus und Minerva ab. Die eingelegten Novellen von Belisa und Arſilea, von Danteo und Duarda, von dem Abencerragen Abindarraes und der ſchönen Xarifa, ſo wie die eingeflochtenen Lieder in Italieniſchen und Alteaſtiliſchen Formen, ſind die eigentliche Seele dieſes berühmten Romans, der außerdem in ſeiner Beſchreibung von prächtigen Gärten, Schlöſſern und Bildſäulen, in ſeiner Einmiſchung von Nymphen, Räubern und einer Alles vermittelnden Dame Felicia, noch oft an die Manier der Amadisromane erinnert. Er wurde in vielen Nachahmungen copirt. Perez verſuchte ſeine Fortſetzung, die ihm jedoch nicht ſo gelang, als dem Valencianer Gil Polo die ſeinige unter dem Titel: la Diana enamorada.

## Der Culteranismus.

Wir ſehen in dieſen Dichtungen die ähnliche Entwicklung wie bei den Italienern von der Lyrik durch die ritterliche Epik bis zur paſtoralen Idylle, in welcher das lyriſche Element ſich mit dem epiſch-ſentimentalen vermählte. Aber auch die Künſtelei des Marinismus ſollte nicht ausbleiben. Allerdings verſuchte Chriſtoval de Caſtillejo, der 1596 ſt., eine Reaction gegen die Herrſchaft der Italieniſchen Formen und parodirte die Beſtrebungen der Spaniſchen Petrarchiſten. Allein die Kunſtpoeſie hatte die Italieniſchen Formen ſchon zu populär gemacht. Die Dichter, welche die Caſtilianiſchen Formen geltend machen wollten, konnten ſich ſelber ihrer Einwirkung nicht entziehen und geriethen darüber völlig in's Affectirte, wie insbeſondere der in Spanien eingebürgerte Portugiſe Manuel Faria y Souſa. Das Extrem dieſer Verkünſtelung ward durch Luis Góngora de Argote begründet, der, 1561 zu Cordova geb., nach einem ziemlich kümmerlichen Leben, das ihn ſehr verſtimmt zu haben ſcheint, als Titularcapellan des Königs 1627 ſtarb. In der burlesken Satire zeichneten ſich ſeine Romanzen und Lieder durch pikante Natürlichkeit aus. Späterhin aber erfand er für die ernſte Poeſie

lische Gattung, mit besonderm Glück, namentlich in seiner Egloge von Salicio und Nemoroso. An Garcilaso reihete sich sein Freund Fernando de Acuña in ähnlicher Tendenz. Die Ode wurde durch Fernando de Herrera, der in hohem Alter um 1578 st., eingeführt. Er besang die Schlacht bei Lepanto. Den Horaz ahmte in seinen Oden Luis Ponce de Léon nach, zu Granada 1527 geb. und als Generalvicar der Provinz Salamanca 1591 gest. Zwei Brüder Lupercio Leonardo und Bartolomeo Leonardo de Argensola, deren ersterer 1613, der zweite 1635 st., erwarben sogar den Namen der Spanischen Horaze. Die Italienische Epik wurde in zahllosen Versuchen nachgeahmt, zu denen man den Stoff aus der Geschichte des Cid, aus der Vertreibung der Mauren, aus der Geschichte Karls V., aus der Eroberung Amerika's und aus einzelnen Ritterromanen entnahm. Diese Carolcen und Mexikaneen sind jetzt bis auf eine vergessen, die Araucana des Alonzo de Ercilla y Zuñiga, der 1533/40 zu Madrid geboren ward und an den Kämpfen gegen die Indianer von Arauco an der Küste von Chili selbst Antheil nahm. Mitten in denselben begann er sein Gedicht in Ottave rime und setzte es in Spanien bis zum 37. Gesange fort. In der Tendenz heroisch, in der Anerkennung des Feindes edel, empört gegen das Unrecht des Eroberungskrieges, ist sein Gedicht historisch treu, aber prosaisch, ohne malerische Localfarben, statt welcher die Ausschmückungen durch stereotype Vehikel des Ritterepos der trockenen Correctheit des kriegsgeschichtlichen Berichts kalt gegenüberstehen. Diego von Osorio schrieb in 33 Gesängen eine noch trocknere Fortsetzung bis zur gänzlichen Unterwerfung des Landes und Ausrottung des Kaziken. Der Schäferroman, der von Boccaz in seinem Ameto und von Sannazar in seiner Arcadia angebahnt war, mußte auch bei den Spaniern großen Anklang finden, weil sie in den Schäferspielen ihres Drama's das pastorale Element schon zu einem nationalen gemacht hatten. Durch Garcilaso's Eklogen hatte der Ausdruck bukolischer Schwärmerei bereits die Italienische Kunstform sich angeeignet. Jorge de Montemayor aus Montemor in Portugal 1520 geboren und 1561 ermordet, schrieb einen Hirtenroman Diana in 7 Büchern, worin er seine Geliebte unter dem Namen der Diana,

ſich ſelbſt unter dem des Schäfers Sireno darſtellte. Chriſtliche und antike Mythologie ſind darin ſeltſam gemiſcht. Die Heldin, in einem Kloſter erzogen, hängt in ihrem Geſchick von den Orakeln der Venus und Minerva ab. Die eingelegten Novellen von Beliſo und Arſilea, von Danteo und Duarda, von dem Abencerragen Abindarraes und der ſchönen Xarifa, ſo wie die eingeflochtenen Lieder in Italieniſchen und Alteaſtiliſchen Formen, ſind die eigentliche Seele dieſes berühmten Romans, der außerdem in ſeiner Beſchreibung von prächtigen Gärten, Schlöſſern und Bildſäulen, in ſeiner Einmiſchung von Nymphen, Räubern und einer Alles vermittelnden Dame Felicia, noch oft an die Manier der Amadisromane erinnert. Er wurde in vielen Nachahmungen copirt. Perez verſuchte ſeine Fortſetzung, die ihm jedoch nicht ſo gelang, als dem Valencianer Gil Polo die ſeinige unter dem Titel: la Diana enamorada.

## Der Culteranismus.

Wir ſehen in dieſen Dichtungen die ähnliche Entwicklung wie bei den Italienern von der Lyrik durch die ritterliche Epik bis zur paſtoralen Idylle, in welcher das lyriſche Element ſich mit dem epiſch-ſentimentalen vermählte. Aber auch die Künſtelei des Marinismus ſollte nicht ausbleiben. Allerdings verſuchte Chriſtoval de Caſtillejo, der 1596 ſt., eine Reaction gegen die Herrſchaft der Italieniſchen Formen und parodirte die Beſtrebungen der Spaniſchen Petrarchiſten. Allein die Kunſtpoeſie hatte die Italieniſchen Formen ſchon zu populär gemacht. Die Dichter, welche die Caſtilianiſchen Formen geltend machen wollten, konnten ſich ſelber ihrer Einwirkung nicht entziehen und geriethen darüber völlig in's Affectirte, wie insbeſondere der in Spanien eingebürgerte Portugiſe Manuel Faria y Souſa. Das Extrem dieſer Verkünſtelung ward durch Luis Góngora de Argote begründet, der, 1561 zu Cordova geb., nach einem ziemlich kümmerlichen Leben, das ihn ſehr verſtimmt zu haben ſcheint, als Titularcapellan des Königs 1627 ſtarb. In der burlesken Satire zeichneten ſich ſeine Romanzen und Lieder durch pikante Natürlichkeit aus. Späterhin aber erfand er für die ernſte Poeſie

der Lump zum Gegenſtande der Dichtung, der Lump, wie er durch eine Reihe höchſt mannigfaltiger Situationen endlich doch emporkommt, oder der Hidalgo, wie er, ſchon verarmt, gänzlich zum Strolch und Lumpen herunterſinkt. Die Kunſt der genrebildlichen Malerei und der Komik wurde das Reizmittel, das Intereſſante der Situation noch zu verſtärken. Das Gefährliche bei dieſer Gattung, die einen ſo unüberſehlichen Umfang in der modernen Literatur gewonnen hat, liegt in der Abweſenheit aller Idee und in einem gewiſſen Wohlgefallen an der Schelmerei, die aber nicht ſelten über die Grenzen erlaubter Liſt hinausgeht und gelegentlich zum wirklichen Verbrechen wird. Diebſtahl z. B. gilt in dieſen Romanen für etwas höchſt Unſchuldiges. Ihr Begründer war ein Staatsmann, Diego Hurtado de Mendoza aus Granada, der 1575 ſtarb. Noch auf der Univerſität zu Salamanca ſchrieb er ſeinen Lazarillo de Tormes, der 1536 zum erſten Mal erſchien und deſſen Inhalt wir kurz angeben wollen, da es bei allen Gattungen wichtig iſt, ſich von ihrem erſten Auftreten eine richtige Vorſtellung zu machen. Lazarillo erzählt ſeine Geſchichte ſelbſt mit vieler Laune und ſatiriſchen Schärfe.

Lazarillo iſt ein unglückliches Kind, der Sohn eines Müllers, geboren im Flußbett des Tormes. Die Geliebte eines Negers zieht ihn auf und gibt ihn einem blinden Bettler zum Führer, den er bald um das Geld und die Lebensmittel zu betrügen lernt, welche mitleidige Seelen ihm ſchenken. Hierauf begibt er ſich in den Dienſt eines Geiſtlichen, der ſeine Lebensmittel in einem Kaſten verſchloſſen und ihn äußerſt knapp hält, ſo daß er, vom wüthendſten Hunger gepeinigt, tauſend Kunſtgriffe anwenden muß, einige Brotkrumen zu erhaſchen. Er verläßt den Abt und begibt ſich zu einem adelſtolzen, altcaſtiliſchen Hidalgo, der, ſeinen Zwickelbart ſtreichend und mit dem Degen klirrend, auf den Promenaden und in den Kirchen einherſtolzirt. Aber die Stunde, ſich zu Tiſch zu ſetzen, erſcheint nimmermehr und er ſelbſt muß am Ende ſeinen Herrn mit dem Brode ſpeiſen, das er auf den Straßen bettelt. Hierauf tritt er als Lakei in die Dienſte von ſieben Bürgerfrauen zugleich, denn die Frau des Bäckers, Schuſters, Schneiders, Maurers würden ſich ſchämen,

über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, einen Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte und da keine im Stande ist, ihn allein zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei jeder verrichten kann. Endlich kommt er zu einem Erzpriester, mit dessen Aufwärterin er sich verheirathet. (Lazarillo, Deutsch von Keil, Gotha 1810.)

Mendoza's Lazarillo wurde, mit einer Fortsetzung von H. de Luna, in alle Europäische Sprachen übersetzt und in wie außer Spanien unendlich oft nachgeahmt. Die berühmteste der Spanischen Nachbildungen war die von Matteo Aleman in seinem Don Guzman de Alfarache, der 1599 erschien, schon eine große Menge novellistischer Episoden enthielt und nicht mehr nur bei Prellereien stehen blieb, sondern schon zu Diebstählen und zum Verkehr mit Freudenmädchen u. s. w. fortging. — Als ein Seitenstück dazu erschien 1605 die Picara Justina vom Pater Antonio Perez oder vom Licentiaten L. de Ubeda. Sie ist die Tochter eines Gastwirthes, der sie frühzeitig in die Kunst, Reisende zu betrügen, einweiht. Nach seinem Tode setzt sie ihre Gaunereien in verschiedenen Formen fort.

Francisco de Quévédo Villegas vollendete den picaresken Roman in seinem Leben des großen Schelmen: la vida del gran Tacaño. Quévédo wurde 1580 zu Madrid geboren. Ein vielseitig gebildeter Mann, sogar Doctor der Theologie, mußte er eines Duells wegen nach Italien fliehen. Der Herzog von Osfuna, Vicekönig von Neapel, bewirkte seine Begnadigung. Nach dem Sturz dieses Gönners verdächtigt, schmachtete er von 1620 drei Jahr im Gefängniß. Es ergab sich endlich seine Unschuld. 1641 ward er in Madrid, weil er ein Pasquill verfertigt haben sollte, wieder gefangen gesetzt und mit unmenschlicher Härte behandelt. Seine Unschuld ergab sich auch hier, aber die Kerkerluft hatte seine Gesundheit vernichtet; seine Anhänglichkeit an das Leben war durch den frühen Tod einer geliebten Gattin gebrochen und er starb bald darauf 1645 auf seinem Landgut La Torre. Unter dem Namen des Baccalaureus de la Torre gab er eine Menge Gedichte heraus. Die Bilderjagd und kostbare Diction der Culturisten parodirte er in komischen Liedern

und Romanzen, von denen er viele, die er Xacaras benannte, in der Gaunersprache der Spanischen Zigeuner abfaßte. Den Italienern ahmte er sehr glücklich burleske Sonette, dem Juvenal Satiren nach. Seine Rathschläge an die Liebhaber der gebildeten Sprache zogen die Gongoristen durch. Sein Briefwechsel des Chevalier de la Tenaza lehrte alle Manieren, einen Dienst, ein Geschenk oder Darlehen, das man von ihm verlangt, abzuschlagen. Solche und ähnliche Schriften hat Quevédo mit Witz, Laune und tiefer Kenntniß des Lebens viele herausgegeben. Von seinen Satiren haben die Sueños: Träume, den größten Ruf erworben. Er erblickt darin einen vom Teufel besessenen Alguazil, den Tod, das letzte Gericht, die verliebten Narren, das Innere der Welt und die Hölle und verfolgt am Unerbittlichsten die Justiz und die Schneider. Sein Gran Tacaño: Vida del Buscon llamado Don Pablos, schließt sich der Form nach im Wesentlichen an Mendoza's Lazarillo an und erzählt das Leben des Pablos, des Sohnes eines Barbierers, der zuerst einen Studenten zu Alcalá bedient, was dem Dichter Gelegenheit gibt, eine Sittenschilderung dieser Universität zu entwerfen. Hierauf wird Pablos in Madrid Mitglied einer Genossenschaft von Industrierittern, die mit den armseligsten Mitteln ihrem Elende die Form vornehmen Anstandes zu erhalten suchen. Zuletzt geräth er in eine Spitzbubenbande und sieht sich in Folge seiner Theilnahme eines Angriffs auf die Häscher zur Flucht nach Westindien genöthigt.

Wenn Quevédo den einfachen Gang der Erzählung Mendoza's beibehielt, so ging Vicente de Espinel wieder in Aleman's Manier der novellistischen Episodik über. Er war Capellan am Hospital der Stadt Rondo und schrieb den sehr beliebten Roman el gusto picaresco: Vida y Hechos del Escudero, Marcos de Obregon, der 1618 erschien. (Deutsch mit einer Einleitung von L. Tieck, Breslau 1827, 2 Bde.)

## 2) Cervantes.

Cervantes ist in der Spanischen Poesie der große, einzige Mittelpunct, der zu allen Richtungen derselben ein productives

Verhältniß hat und doch nur mit ſich ſelber verglichen werden kann, weil er eigentlich den Geiſt ſeiner Nation überragte. Cervantes war ein ächter Spanier, allein der Geiſt der Kritik, der in ihm lebte, der reformatoriſche Drang, der ihn beſeelte, waren ſeiner Nation fremd. Hierin ſtand er einſam, aber eben hierin begründete ſich die Univerſalität ſeiner Weltanſchauung, die rationelle Freiheit ſeines Urtheils, die Humanität ſeiner Dichtung. Wie andere Spaniſche Dichter, kämpfte auch er ritterlich gegen die Ungläubigen, wurde aber nicht, wie andere, wie noch Lope de Vega und Calderon, Geiſtlicher. Miguel Cervantes de Saavedra wurde 1547 zu Alcala de Henares geboren. In Madrid gebildet, dichtete er frühzeitig Sonette und Romanzen und einen Schäferroman: la Filena, der wieder untergegangen iſt. Um ein Auskommen verlegen, ging er nach Rom, wo er dem Cardinal Aquaviva kurze Zeit als Kämmerer diente. 1570 wurde er Soldat, verlor in der Schlacht bei Lepanto gegen die Türken die linke Hand und ein Stück vom linken Arm, lag dann einige Jahre zu Neapel in Garniſon, ward, als er 1575 nach Spanien zurückkehren wollte, von dem Algieriſchen Piraten Mami gefangen und ſechstehalb Jahr als Sclav in deſſen Dienſten zurückgehalten, bis er 1580 losgekauft ward, 1581 nach Spanien zurückkam. Hier gab er 1584 ſeinen Schäferroman Galathea in 6 Büchern heraus. Die einfache Hauptgeſchichte unterbrach er mit einer Menge von Epiſoden, deren Verwicklungen aufzulöſen er die Luſt verloren zu haben ſcheint, denn der Roman blieb unvollendet. Er vermählte ſich nun, nachdem er noch den Feldzug gegen Portugal und die Azoriſchen Inſeln mitgemacht, mit Donna Catalina Palacios de Salazar aus einer vornehmen Familie und fing an, für das Theater zu arbeiten. Von dieſen zwanzig bis dreißig Dramen haben ſich jedoch nur zwei erhalten. Das eine: el trato de Argel: die Lebensweiſe zu Algier, iſt eine rührende Schilderung ſeiner eigenen Erfahrungen in der Sclaverei, unvollkommen in der Anlage, ohne tieferen Zuſammenhang der einzelnen Situationen, aber meiſterhaft als Sittengemälde. Das andere dagegen: Numancia, zeigt einen außerordentlichen Fortſchritt und ſteht ganz auf der Höhe der Tragödie. Das heroiſche Thun und Leiden eines

Volkes wird darin mit nationaler Begeisterung verherrlicht; die Römer erscheinen als die Werkzeuge des Schicksals; die allegorischen Personen der Hispania, des Duero, der Fama, des Kriegs, des Hungers und des Todes nehmen die Stelle des Chors der Griechischen Tragödien ein. Der Idealität der antiken Tragödie, wie sie bei Aeschylos erscheint, kommt Cervantes durch die Einfachheit der Handlung und durch die furchtbaren Grazien der schrecklichsten, aber zugleich erhabensten Empfindungen hier so nahe, wie kein Anderer. Scenen, wie die Todtenbeschwörung des Marquino, sind ganz antik gedacht. Die Romantik wurde durch die Liebe zwischen Morandro und Lira vertreten. (Deutsch von R. O. Spazier, Zwickau 1829.). Der ungemessene Beifall, den Lope de Vega um diese Zeit erlangte, scheint Cervantes vom Theater verscheucht zu haben und er gab 1605 den ersten Theil der: Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha heraus. Anfänglich fand er wenig Eingang. Die Neugier beschäftigte sich nur mit Enträthselung der persönlichen Satire, die man darin versteckt glaubte. Cervantes selber nährte dieselbe durch eine anonyme Flugschrift el buscapie: der Schwärmer. Von dieser Aeußerlichkeit des Interesses kam man jedoch bald zur Anerkennung des wahren poetischen Werthes in und außer Spanien. Nachdem Cervantes erst in Sevilla, dann in Valladolid gelebt hatte, brachte er die letzten Jahre in Madrid zu, wo ihn der Graf von Lemos und der Erzbischof von Toledo großmüthig unterstützten. 1613 gab er die novelas exemplares: die lehrreichen Erzählungen heraus. Die Italienische Novelle war durch einen Buchhändler Timoneda eingeführt, der seine Nachahmungen aber noch patrañas: Mährchen nannte. Cervantes sprach das Bewußtsein aus, die ersten Spanischen Novellen gegeben zu haben, weil er ihren Stoff aus dem Spanischen Volksleben entnahm. Er führt uns den wahnsinnigen Licentiaten Vidriera vor, der von Glas zu sein glaubte und dem Volk zu Madrid, wenn er auf der Straße von ihm umdrängt ward, spitzige Antworten gab; den eifersüchtigen Estremaurer; das Wirthshausleben in der adligen Dienstmagd; die Zigeunerin Gitanella Preciosa; Diebe und Bettler, wie Rinconete und Cortadillo; Türkische Christensclaven im frei-

gebigen Liebhaber u. ſ. w. Im weitern Unterſchied von den Italieniſchen Novellen ſprach er aber auch das Bewußtſein aus, überall der Sittlichkeit gehuldigt zu haben. — Unterdeſſen hatte ein Aragoneſe unter dem angenommenen Namen des Licentiaten A. Fernandez de Avellaneda aus Tordeſillas nicht nur eine Fortſetzung des Don Quixote gegeben, die dem des Cervantes ſehr nachſtand, ſondern er hatte ihm auch ſeine Armuth, ſein Alter und ſelbſt ſeine ehrenvolle Verſtümmelung vorgeworfen. Dieſe pſeudonyme Rivalität bewog Cervantes, 1615 den zweiten Theil ſeines Romans herauszugeben. In ſeinem Viage del Parnaso geißelte er in Terzinen die Spaniſchen Dichterlinge. Es regnet darin einmal Dichter aus ſchönen Wolken; durch einen Sturm ſucht Neptun ſie in den Abgrund des Meeres zu ſtürzen; Venus aber verwandelt ſie in Flaſchenkürbiſſe und Schläuche, ſo daß ſie nicht untergehen können und immer auf der Oberfläche ſchwimmen. Im vierten Capitolo führt Mercur die Dichter zum Apoll in einen prächtigen Garten des Parnaſſe's. Apoll weiſ't jedem den ſeinen Verdienſten gebührenden Sitz an; nur Cervantes bleibt ſtehen und zählt umſonſt die von ihm verfaßten Werke auf. Apoll gibt ihm den Rath, ſeinen Mantel zuſammenzulegen und ſich darauf zu ſetzen. Doch er iſt ſo arm, daß er keinen hat und trotz ſeines Alters und ſeiner Verdienſte ſtehen bleiben muß. — Hierauf gab er noch 8 Dramen und 8 Entremeſes heraus, welche letztere durch ihre Komik ſich auszeichneten, während die erſtern unbeachtet blieben, da er mit ihnen vergeblich ſich dem herrſchenden Geſchmack anzubequemen ſuchte. Unter ihnen iſt el Rufian dichoso eine der ausſchweifendſten Comedias de Santos. Sie führt einen Sevillaniſchen Taugenichts und Raufbold vor, der zuletzt als Wunderthäter und Heiliger in Mexiko ſtirbt. Höchſt eigenthümlich iſt Pedro de Urmales, eine Art von dramatiſirtem Schelmenroman, eine Galerie komiſcher Situationen aus dem Volksleben mit einer unverkennbaren Perſiflage des Aberglaubens. Von den Entremeſes ſind das del retablo de las maravillas: das Wundertheater, und la Cueva de Salamanca voll luſtiger Schelmerei kleine Meiſterſtücke. (A. F. v. Schack: Geſchichte der dramatiſchen Kunſt und Literatur in Spanien, Berlin 1845, I, 351—365.) — Cervantes letztes Werk waren die: Trabajos

de Persiles y Sigismunda, eine Nachahmung von Helio-dor's Aethiopischen Geschichten des Theagenes und der Charikles. Persiles, der zweite Sohn des Königs von Island, liebt Sigis-munda, die Tochter der Königin von Friesland, welche seinem ältern Bruder Maximin verlobt war, dessen wilde und rohe Sitten das Herz der schönsten, sanftesten und vollkommensten Frau zu fesseln nicht im Stande waren. Beide entfliehen, mit einander nach Rom zu wallfahrten, damit der Papst Sigismunden ihrer ersten Verpflichtung entbinde. Persiles nimmt den Namen Auristela an. Sie geben sich für Bruder und Schwester aus und ihre Geburt wie ihr Verhältniß wird dem Leser erst am Ende des Werkes entschleiert. Während ihrer Wallfahrt durchziehen sie den ganzen Norden und Süden, gefangen und wieder gefangen von den Wilden, auf dem Punct, gebraten und gegessen zu wer-den, Schiffbruch auf Schiffbruch erleidend, zwanzigmal getrennt und zwanzigmal wieder vereinigt, das Ziel von Meuchelmorden, Vergiftungen und Bezauberungen, das Herz Aller gewinnend, welche sie sehen, und größere Gefahr laufend durch die Liebe, die sie einflößen, als der Haß gegen sie aufregen könnte. Aber die Entführer, die sich ihren Besitz streitig machen, tödten sich in ihrer Erbitterung gegenseitig. Die sich immer gleiche wahrhaft jung-fräuliche Leidenschaft der beiden Liebenden zu einander, ihre zarte Scheu, ohne Auctorität der Kirche ihrem glühenden Gefühl Raum zu geben, ihre Sehnsucht nach dem erlösenden Rom und um sie herum der schnellste Wechsel der Umgebung, der Personen und Leidenschaften, lassen diesen Roman als den Gegensatz des Don Quixote erscheinen, denn wenn dieser als der Wahnsinnige sich darstellt, mit welchem die Andern als die sogenannten Ver-nünftigen ihr Spiel treiben, so sind Persiles und Sigismunda die Vernünftigen, indessen die wirkliche Welt um sie herum überall von dem Wahnsinn der Begierden und Leidenschaften bis zur frazzenhaften Tollheit zerrissen erscheint. Cervantes starb 1616.

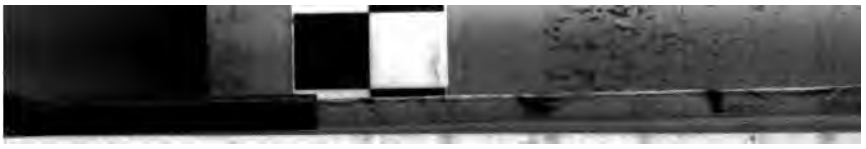
Das Hauptwerk dieses größten Spanischen Dichters wird immer sein Don Quixote bleiben. Zunächst hat derselbe die Bedeutung der ironischen Auflösung des Ritterideals, welches die Amadisromane noch positiv festzuhalten strebten. Don

Quixote, deſſen ſubjective Begeiſterung für das ritterliche Ideal vollkommen ächt iſt, geräth bei der verſuchten Realiſirung deſſelben in lauter Widerſprüche. Statt auf Caſtelle trifft er auf Kneipen, ſtatt auf Zauberer auf Polizeibeamte, ſtatt auf unſchuldig Bedrängte auf Galeerenſclaven, ſtatt auf Rieſen auf Windmühlen, ſtatt auf Hülfeſuchende Jungfrauen auf Courtiſanen, und ſtatt eines ätheriſchen Weſens vergöttert er die Bauernſtrunze von Toboſo. Seine hochherzigen Unternehmungen beenden ſich gewöhnlich mit einer Tracht Prügel. Zweitens hat nun aber Cervantes eine neue Romanform dadurch erſchaffen, daß er dem phantaſtiſchen Idealismus des edlen Ritters den mutterwitzigen Realismus ſeines Dieners, des Bauern Sancho Panſa, gegenübergeſtellt hat; ein Verhältniß, das in dem Verhältniß von Salomo und Morolf zuerſt aufdämmerte. Bedenkt man, wie ſelten die großen, fundamentalen Erfindungen ſind, ſo bleibt der Griff dieſer Contraſtirung von Phantaſie und Verſtand, Poeſie und Proſa, Schwärmerei und Kritik, Idealität und Realität, eine unſterbliche That. Sie war allerdings, wie wir oben ſahen, in der ganzen Spaniſchen Weltanſchauung nicht nur, ſondern in dem ganzen Ideal der Freiheit angelegt, welches ſich die Schönheit ſowohl als die Weisheit unterordnet. Aber Cervantes hat jenen Gegenſatz nicht nur, wie das Spaniſche Drama es thut, contraſtirt, ſondern er hat ihn auch in der Unauflöslichkeit ſeiner Extreme nachgewieſen. Beide Richtungen, die ideale wie die reale, ſind der wahrhaften Freiheit gleich nothwendig. Don Quixote kann daher über ideale Gegenſtände, z. B. den Krieg, auf das Vernünftigſte und Herrlichſte ſprechen, und Sancho Panſa, der ſinnliche, nüchterne, ſchlaue Bauer, kann an die wunderbarſten Dinge glauben. Hieraus entſpringt jene feine Ironie, in welcher Cervantes nur Shakeſpeare neben ſich hat. In dieſer Ironie erhebt ſich Cervantes über den Horizont des katholiſch-romantiſchen Ideals und verklärt die ſatiriſche Bitterkeit, welche dem Quevédo das Leben vertrübte, zu humoriſtiſcher Anmuth. Endlich drittens blieb aber Cervantes auch nicht bei dieſer Ironie ſtehen, den Don Quixote als eine geſpenſtiſche Geſtalt mit der lebendigen Wirklichkeit zu contraſtiren, ſondern er ging weiter bis zu einer ſelbſt poſitiven Dar-

ſtellung der modernen Romantik, worin er die Elemente des Schäfer- und Schelmenromans durch eine tiefere Entfaltung des Tragiſchen und Komiſchen auf eine höhere Stufe emporhob. Dies vorzüglich iſt die Bedeutung der Novellen von der Schäferin Marcella, von Cardenio, vom Gefangenen und vom unverſchämten Neugierigen, die faſt die Hälfte des Ganzen einnehmen.

### 3) Das Spaniſche Theater.

Cervantes nimmt bei den Spaniern eine centrale Stellung ein, wie Tufu bei den Chineſen, Kalidaſa bei den Indern, Firduſi bei den Perſern, Virgil bei den Römern, Chreſtien de Troyes bei den Nordfranzoſen, Taſſo bei den Italienern, denn in ihm vollendete ſich die claſſiſche Kunſtpoeſie. Im Drama hat er allerdings nicht den Ruhm, wie auf dem Gebiet der Novelle und des Romans, erlangt, allein er gehört nichts deſto weniger zu den Dichtern, welche es aus dem elementaren Zuſtande, in dem wir es verlaſſen haben, zur pathologiſchen Charakteriſtik fortbildeten, die immer der völligen Idealität vorangehen muß. Juan de Cueva aus Sevilla 1550 geb. war einer der ausgezeichnetſten Dichter, welche den pathetiſchen Ausdruck hervorarbeiteten. Die Einheit ſeiner Dramen iſt noch ſo mangelhaft, daß ſie oft an Planloſigkeit grenzt, aber ſein Ausdruck iſt feurig und glänzend. Von ſeinen Komödien iſt el Infamador bemerkenswerth, weil der Held derſelben, Leucino, die erſte Formation des Don Juancharakters iſt, der ſpäter von Tirſo de Molina in ſeinem Burlador de Sevilla fixirt wurde. Der perſönlich liebenswürdige Charakter des Don Juan iſt ein dem katholiſch romantiſchen Ideal weſentlicher. Er iſt die ſinnlich genußſüchtige, frivole Ritterlichkeit, welche allen ſittlichen und religiöſen Mächten bis zur übermüthigen, glaubensloſen Herausforderung der Geiſterwelt ſpottet, aber zuletzt, nachdem ſie noch die ihr gebotene Verſöhnung von ſich geſtoßen, in ihrem Untergang die Wahrheit des Glaubens und die Schrecken des göttlichen Gerichts erfahren muß. Cueva hatte auch ſchon ein vollkommenes Bewußtſein über den Unterſchied des Spaniſchen Drama's vom antiken und ſprach daſſelbe in ſeiner Schrift exemplar poëtico aus. Rey de Artieda, 1549 —





1613, schloß sich ihm an, strebte aber schon nach mehr Regelmäßigkeit. Neben ihm wirkte Christóval de Virues, der 1610 als Hauptmann starb und auch die Schlacht bei Lepanto mitgemacht hatte. Die Eintheilung der Stücke in Tagewerke: jornadas, wird gewöhnlich ihm zugeschrieben, allein Cueva spricht schon von derselben als einer Einrichtung, die man ihm als eine Neuerung vorwerfe (v. Schack a. a. O. I, 279.). Auch dem Naharro wird sie schon zuertheilt und Cervantes schreibt sie sich selbst zu. Virues scheint sich den Seneca zum Muster genommen zu haben. Er hat das declamatorische Pathos der Tragödie des Schreckens, wie wir die Seneca'sche genannt haben, bis zum grausenhaften Schwulst getrieben. Von seinen Dramen, la gran Semiramis, la cruel Casandra, Dido, ist besonders sein Atilla furioso ein Aeußerstes von Greueln und bombastischen Phrasen. In Vergleich nun zu solchen Erscheinungen erkennt man recht das höhere Verdienst des Cervantes. Virues schloß die Komik von seinen Trauerspielen aus, was aber den Spaniern nicht zusagte.

## Spanische Dramaturgie.

In dieser Epoche nun bildete sich die eigenthümliche Gestalt des Spanischen Theaters zu einem vollkommenen System aus. Wir haben so eben schon Cueva's Poetik erwähnt. A. Lopez Pinciano besprach in Briefform die Aristotelischen Regeln in seiner: Philosophia antigua poëtica, Madrid 1596. Lope de Vega schrieb eine Dramaturgie: Arte nuovo de hacer comedias, worin er ausdrücklich sich dahin erklärte, daß er den antiken Mustern deshalb nicht folgen könne, weil der Nationalgeschmack einmal etwas Anderes wolle.

Das Spanische Theater benamste alle Dramen mit dem unbestimmten Ausdruck Comedia, der keineswegs nur ein Lustspiel bezeichnen sollte. Jede Komödie wurde in jornadas, erst in 4, später in 3 eingetheilt. Die Sprache war durchaus metrisch; der gewöhnliche Dialog in Redondilien, die bald quatrainweis mit einander umfassenden Reimen, bald in zehnzeiligen Strophen, bald mit bloßen Assonanzen in jedem zweiten Verse gereimt, immer aber in lyrischer Bewegung sind. Neben dem trochäischen Vers,

mit welchem einſt auch das Griechiſche Drama ſeinen Anfang gemacht hatte, kommt zuweilen der fünffüßige reimloſe Jambus, der verso suelto vor. Erhebt ſich die Sprache, ſoll ihr Ton Würde und Großartigkeit ausdrücken, ſo treten die Italieniſchen Formen der Terzine, der Ottaverime und die Structur der Canzone ein. Versos de arte mayor: daktyliſche Verſe, ſind ſelten, allein alle Formen der volksthümlichen Lyrik werden angewendet. Ueberläßt ſich Jemand einer grübleriſchen Analyſe ſeiner Empfindung, ſo tritt das Sonett ein.

Der Komödie geht ein Prolog in Verſen, die Loa d. h. Lobgedicht, bald monologiſch, bald dialogiſch, vorher, worin der Zuhörer auf den Gegenſtand des Drama's vorbereitet wird.

Zwiſchen der Loa und dem Stück, wenn es ein Auto iſt, oder, wenn es eine Komödie im engern Sinne iſt, zwiſchen den jornadas derſelben, werden die Entremeses, bald in Verſen, bald in Proſa, aufgeführt. Dieſe Intermezzo's ſind kleine Poſſen, wie Rueda ſie zuerſt in ſeinen pasos geſchaffen hatte. Den Namen Entremes führte Timoneda ein. Andere Bezeichnungen ſind saynetes, mogiganzas, zarzuelas, tonadillas und follas. Sie wurden auch von Liedern durchbrochen und oft mit Tanz beſchloſſen.

Für die Dramen ſelbſt iſt die einzig haltbare weil aus dem Weſen des katholiſchen Glaubens entſpringende Unterſcheidung in weltliche und geiſtliche, ohne daß mit derſelben in dem Innern der dramatiſchen Oekonomie die geringſte Differenz verbunden wäre. Die Spanier nannten das weltliche Drama die comedia humana und ſonderten ſie nach ganz äußerlichen Geſichtspuncten in heroiſche, hiſtoriſche und mythologiſche Stücke und in Mantel- und Degenſtücke: comedias di capa y espada. Von den letztern hob man noch die comedias de figuron heraus, in denen ein Induſtrieritter oder eine ähnliche Caricatur den Mittelpunct ausmacht. Burlesca hieß eine Komödie, die einen pathetiſchen Gegenſtand mit cyniſchem Humor parodirte.

Das geiſtliche Drama zerfiel in die vidas de Santos und in die Autos, d. h. Acte. Jene waren die dramatiſche Darſtellung der Legende des Heiligen, daher oft von biographi-

ſchem Zuſchnitt. Es kam bei ihnen darauf an, die Wunder des Heiligen nach der Tradition vorzuführen, was ihnen bald die Richtung auf theatraliſchem Pomp gab. Dieſe, die Autos, waren ſelten in Jornadas eingetheilt und behandelten bibliſche und dogmatiſche Stoffe, deren Darſtellung ohne Symbolik und ohne allegoriſche Perſonen unmöglich war. Es waren die alten Myſterien und Moralitäten. Man unterſchied ſie äußerlich in die autos al nacimiento, d. h. Autos zur Feier der Geburt Chriſti um Weihnachten, und in autos sacramentales, d. h. Autos zur Feier des Frohnleichnamfeſtes. Die Autos wurden nicht in den Theatern, ſondern öffentlich auf Brettergerüſten in den Straßen geſpielt.

Noch andere Bezeichnungen ſind völlig äußerlich. Man nannte z. B. comedias de teatro, de cuerpo oder de ruido ſolche, die einen großen theatraliſchen Aufwand, Maſchinen und dergl. erforderten; dies konnte aber eben ſowohl ein weltliches als ein geiſtliches Drama ſein. Comedia de fiesta hieß ein Stück, das zur Verherrlichung von Hoffeierlichkeiten beſtimmt war, ſeinem Inhalt nach aber jeder beſondern Richtung angehören konnte.

Will man auf eine Vergleichung ſich einlaſſen, ſo ſpringt in die Augen, daß das Spaniſche Theater mit keinem andern ſo viel Aehnlichkeit, als mit dem Indiſchen hat und daß die Kategorien, die wir in der Indiſchen Dramaturgie kennen gelernt haben, ſogar in den beſondern Formen der Spaniſchen ihre Analogie finden. Auch das einleitende Vorſpiel iſt bei den Indern vorhanden und ſtatt des komiſchen Zwiſchenſpiels hat der Viſchkamba die Zuſchauer durch Witze und Poſſen in den Zwiſchenacten zu unterhalten.

Dieſe auffallende Aehnlichkeit hat einen tiefern Grund in der Aehnlichkeit der religiöſen Weltanſchauung. Die katholiſche Poeſie hat im Spaniſchen Drama ihre vollkommenſte Darſtellung gefunden. Im Römiſchen Katholicismus wird die Erſcheinung als eine Exiſtenz aufgefaßt, die, wie groß und herrlich ſie ſei, doch, dem himmliſchen Jenſeits gegenüber, als ein in ſich werthloſes und nichtiges Daſein erkannt werden müſſe. Das Leben gilt als ein Traum, ja, wie derſelbe Calderon ſagt, als eine

Krankheit, von der wir im Tode geneſen. Dieſe Anſicht hindert nicht, den Glanz der Erſcheinung nach allen Seiten hin zu entfalten, denn das Jenſeits wird in ſeiner erhabenen Glorie um ſo mehr verherrlicht, je weniger auch die höchſte irdiſche Macht ſich der Vergänglichkeit entziehen kann. Die Indiſche wie die Spaniſche Bühne laſſen daher allen Reichthum der Erſcheinung ſich auslegen, ihn in ſeinem ihm inwohnenden Nichtſein um ſo nachdrücklicher als eine Haltloſigkeit offenbar werden zu laſſen. Dies Bewußtſein der Nichtigkeit der Erſcheinung gibt nun eigentlich einen tragiſchen Zug, der jedoch nicht bis zur vollkommen tragiſchen Auflöſung ſich entwickeln kann, weil der Kampf nicht die Bedeutung hat, die wahre Wirklichkeit ſelber zu ſein. Es wird ihm die letzte Schärfe genommen. Der wunderbare Zufall oder das Wunder als Zufall reißen die letzte Entſcheidung an ſich.

Daher folgt nun im Spaniſchen Drama, wie im Indiſchen, die Neigung zum Komiſchen. Weil die Erſcheinung als unweſentliche gewußt wird, ſo iſt ſie in ihrem Nichts eigentlich überhaupt komiſch. Sie iſt ein Widerſpruch, als ein Nichtſein, was ſie dem Bram, was ſie Gott gegenüber iſt, doch dazuſein. Das Bewußtſein dieſes Widerſpruchs muß ſie alſo lächerlich finden und ſo ſehen wir im Indiſchen wie im Spaniſchen dies Gelächter mit einer Heiterkeit und Stärke hervorbrechen, die ohne Beachtung der in der Endlichkeit der Erſcheinung liegenden Dialektik unbegreiflich bliebe. Und wie im Indiſchen Brahmanen als Schauſpieldichter auch Farçen dichten, ſo ſehen wir auch Spaniſche Dichter als Geiſtliche, als Mönche, Komödien dichten. Lope de Vega war ſogar Familiar der Inquiſition! Und wie im Indiſchen Brahmanen oder Incarnationen der Götter auf der Bühne als komiſche Perſonen auftreten, ſo erſcheinen auch im Spaniſchen Prieſter ſowohl als Heilige in den lächerlichſten Situationen.

Weil ferner in der Erſcheinung das Doppelverhältniß zum Weſen liegt, einmal aus dem Weſen als ihrem Grunde hervorzugehen und das anderemal in daſſelbe zurückzugehen, ſo ergibt ſich daraus die Tendenz, das Weſen in der Erſcheinung und umgekehrt die Erſcheinung im Weſen zu ſpiegeln. Der tragiſche Zug verſenkt das Daſein der Erſcheinung als ein an ſich

nichtſeiendes in die Tiefe des Weſens, das im Untergehen des Endlichen die Verherrlichung ſeiner Unendlichkeit genießt, und der komiſche Zug erfreuet ſich an dem reizenden Spiel, welches der Erſcheinung in ihrem Daſein gegönnt iſt, da ja in der Dialektik der ſcheinbaren Verwicklungen des Zufalls, wie Calderon eine ſeiner Komödien nennt, doch das Weſen es iſt, was ſich darin als die in ſich unendliche Macht offenbart. Dieſer untrennbare Zuſammenhang iſt es, der im Indiſchen wie im Spaniſchen erklärlich macht, daß neben den tragiſchen Scenen komiſche herlaufen, daß aber eben nur ein contraſtirender Parallelismus des Ernſten und Lächerlichen ſtattfindet, niemals aber eine tragiſche Perſon ſich ſelbſt mit Ironie behandelt oder eine komiſche ſich ſelbſt zum tragiſchen Pathos erhebt. Dieſer Freiheit iſt das katholiſche Ideal noch nicht fähig und erſt das Engliſche Drama wird uns dieſelbe zeigen.

Man hat nun die hier eben erörterten Begriffe damit bezeichnet, daß man das Spaniſche Drama das allegoriſche genannt hat. Es muß nämlich die Beziehung zwiſchen Weſen und Erſcheinung ausgedrückt, d. h. es muß die Erſcheinung als ein Daſein vorgeſtellt werden, das zwar nicht in ſeiner nackten Unmittelbarkeit, wohl aber als Träger des Weſens, als Symbol ſeiner Ewigkeit, Bedeutung hat. Dieſe Bedeutſamkeit herauszuſtellen, um das Einzelne als ein an ſich Allgemeines erkennen zu laſſen, wird nun alle Pracht der Beſchreibung bis zur Excentricität der Orientaliſchen Hyperbel aufgewendet, aber es werden auch die allgemeinen Begriffe perſonificirt. Alle Laſter und Tugenden nicht nur, ſondern auch Völker, Städte, Religionen, die fünf Sinne, alle Begriffe überhaupt treten als Individuen in einem Umfange auf, der wieder nur im Indiſchen ſeine Analogie hat. Solche Allegorien, wie wir im Indiſchen Prabodha chandrodaya gefunden haben, ſind auch im Spaniſchen Drama an der Tagesordnung.

Die gemeine Wirklichkeit in ihrer nicht etwas Anderes, ſondern ſich ſelbſt bedeutenden Exiſtenz war den Entremeſes überlaſſen.

Weil nun der Dualismus von Weſen und Erſcheinung doch an und für ſich als zur Harmonie aufgehoben gedacht werden

muß, ſo bricht dieſe Reflexion im Spaniſchen Drama ſehr häufig als eine völlig ſcholaſtiſche Grübelei hervor, die mit Gloſſen ihre Verwunderung über das Wunder des Daſeins ausdrückt und ſich oft in lange Monologe ergießt, welche nicht ſelten zu theologiſchen Abhandlungen anſchwellen. Auch im Titel der Stücke prägt ſich oft ſchon der ſcholaſtiſche Tic aus z. B., es iſt beſſer und ſchlimmer als es war; oder in dieſem Leben iſt Alles Wahrheit und Alles Lüge (en esta vida todo es verdad, y todo es mentira) und dergl.

Eine beſondere Verſtändigkeit, die bis zur Trockenheit geht und das Spaniſche Drama bei aller Fülle der Erfindung im Innern doch etwas monoton erſcheinen läßt, iſt die Dialektik der Begriffe Leben, Liebe, Ehre und Glauben, von denen bei Colliſionen der erſte dem zweiten, der zweite dem dritten, der dritte dem vierten ſich unterordnen muß. Dieſe Dialektik iſt es vorzüglich, welche die Seele der Spaniſchen Intriguenſtücke ausmacht, aber ſie iſt es auch, deren Unverbrüchlichkeit uns nach der Expoſition oft ſchon den unvermeidlichen Ausgang erkennen läßt. Liebe, Ehre und Glaube werden als ein Cultus gepflegt, aber der Glaube iſt die abſolute Macht, die auch über Verbrechen und Schande, nicht blos über Unglück und Schwäche triumphirt. Man lieſt wohl häufig, daß die Ehre für den Spanier das abſolute Weſen ſei, dem er alles andere unterordne, allein dies iſt nur relativ wahr im Verhältniß zum Leben und zur Liebe, wie im Arzt ſeiner Ehre, im Maler ſeiner Schande u. ſ. w. An und für ſich aber iſt die Ehre als ein zuletzt doch nur weltliches Daſein dem Glauben unterworfen, der die Wundermacht beſitzt, alles Geſchehene ungeſchehen zu machen, wie in Calderons Andacht zum Kreuz. Die Spaniſchen Dichter lieben daher ſogar, die Verbrechen recht grell zu zeichnen und Verrath und Mord zu häufen, um die Widerſtandloſigkeit des Böſen gegen die Allmacht der Gnade deſto deutlicher und energiſcher hervortreten zu laſſen.

### Lope de Vega.

Der große Dichter, welcher dies Syſtem des Spaniſchen Drama's durch ſeine geniale und beiſpiellos fruchtbare Productivi-

tät zur unbedingten Geltung erhob, war Lope Felix de Vega Carpio, geb. 1562 zu Madrid und daselbst 1635 gestorben. Nachdem er in Alcala seine Studien beendet hatte, ward er Secretair des Herzogs von Alba, verheirathete sich, mußte eines Duells wegen fliehen, irrte 7 Jahr unstät umher und verlor nach seiner Zurückkunft seine treue Gattin. Er nahm Dienste auf der Armada. Nach ihrem Untergang verheirathete er sich wieder, verlor aber auch diese Frau nach kurzem Glück. Auch einen Sohn Carlos verlor er im siebenten Jahr und eine Tochter ging mit dem funfzehnten Jahr in ein Kloster. Ein Sohn wurde Soldat. Er selbst wurde Priester und durch Wahl Vorsteher des geistlichen Collegiums zu Madrid. Urban VIII. übersandte ihm das Maltheserkreuz, ernannte ihn zum Doctor der Theologie und apostolischen Kammerfiscal, die Inquisition aber zu ihrem Familiar. Lope war ein unendlich liebenswürdiger Mensch, der alle Pflichten seines Standes pünctlich erfüllte, bis zur Selbstentbehrung wohlthätig war, die Idylle des Familienlebens schmerzlich entbehrte, aber auch als Priester zu dichten fortfuhr, bis er sehr schnell starb und mit fürstlichem Pomp begraben wurde.

Lope hat in allen Gattungen gedichtet; Eklogen, Lieder, Romanzen, Sonette, Episteln, kritische Gedichte, wie el Laurel de Apolo u. s. w., haben geringern Werth, als seine epischen Gedichte, die wir mehr als eine stylistische Schulung ansehen können. In seinem ersten Gedicht besang er den heiligen Isidor in 10 Gesängen; in seinem zweiten: Arcadia, ahmte er Montemayors Diana nach. In seiner Hermosura d'Angelica ahmte er in 20 Gesängen den Ariosto, in seiner Gerusalemme conquistada in 20 Gesängen den Tasso nach. In dem Epos der: Corona tragica besang er das Schicksal der unglücklichen Maria Stuart; in seiner Dragontea, worin er den General Drake als einen Drachen schilderte, entlud er sich seines Hasses gegen England. Unter dem Namen Tome de Burgillos gab er treffliche burleske Gedichte heraus, unter denen auch das komische Epos: la Gatomachia, der Katzenkrieg. Unter seinen Novellen zeichnen sich der Pilger in seinem Vaterlande, Laura's Landhaus und Dorothea besonders aus. Aber alle diese Werke stehen seinen Dramen nach, deren er über 1400 Komö-





dien und an 400 Autos geſchrieben hat (ein Verzeichniß derſelben bei v. Schack, a. a. O. 691—705) und durch welche er einen ſo großen Ruhm erwarb, daß er ſelber, mißtrauiſch gegen deſſen Aechtheit, unter dem Namen Gabriel de Padecopeo ein asketiſches Werk: Soliloquios a Dios, ſchrieb, dem aber ebenfalls der Ruhm nachfolgte.

Lope hat in ſeinen Dramen vorzüglich die Charakteriſtik des Weibes ausgebildet, von der idealſten Höhe bis zur ſcheußlichſten Entartung, von der Königin bis zur Luſtdirne, von engelhafter Reinheit bis zur Verirrung der Blutſchande. Ein häufig bei ihm in verſchiedenen Geſtalten wiederkehrendes Charakterbild iſt das einer leidenſchaftlichen, entſchloſſenen und zu den verwegenſten Thaten aufgelegten Frau. Die untern Volksclaſſen, Hirten, Bauern u. ſ. w. ſtellte er mit größter Naturtreue und doch mit poetiſchem Colorit dar. In dem burlesken Element des Drama's, das vom Nationalgeſchmack dem ernſten ſymmetriſch gegenübergeſtellt wurde, verfeinerte er den parvo, d. h. Rüpel, indem er die Züge des poſſenreißeriſchen Bobo, des einfältigen Hirten oder Bauern: simple, und des furchtſamen Bedienten, in ſeinem Gracioso verſchmolz, den er zuerſt in ſeiner Francesilla anwandte. Oft hat Lope dies Element auch unter eine Anzahl verſchiedener Perſonen vertheilt. In der Erfindung immer neuer Handlungen unerſchöpflich, in der Berechnung der Compoſition klar und überſichtlich, war er in der Naivetät und Friſche der Ausführung hinreißend. Natürlich iſt aber in den ſeiner Jugend und in den ſeinem reifen Alter angehörigen Stücken ein Unterſchied und zwar ein Fortſchritt von Ueberfülle zu gemeſſener Abrundung ſichtbar.

Mit großer Liebe hat Lope die ältere und jüngere Geſchichte Spaniens dargeſtellt in el rey Wamba; el ultimo Godo de España; el primer rey de Castilla; el piadoso Aragonés; la victoria del Marques de Santa Cruz, woran Lope ſelber als Jüngling Theil genommen; las famosas Astorianas; los Benavides; el conde Fernan Gonzalez; el casamiento en la muerte und las mocedadas de Bernardo del Carpio; las doncellas de Simancas, welche ihre Vaterſtadt von dem ſchimpflichen Tribut der hundert Mädchen befreieten, den die Chriſten

jährlich an die Ungläubigen zu entrichten hatten; la campana de Aragon; la Judia de Toledo, der Untergang der schönen Jüdin Rahel, welche Alfons VIII. liebte; el hidalgo Abencerrage und vielen andern. — An diese im großen historischen Styl gedichteten Dramen schließen sich diejenigen an, die zwar auch auf dem Boden der nationalen Geschichte stehen und historische Personen auftreten lassen, aber sich doch mehr um Privatinteressen als um die Entwicklungen des Staatslebens drehen, wie la estrella de Sevilla; porfiar hasta morir, die Geschichte des unglücklichen Troubadours Marcias; el mejor Alcalde el Rey; la Carbonera; la corona merecida u. a. — Auch aus der Geschichte anderer Völker hat Lope Stoffe entlehnt, wobei kaum bemerkt zu werden braucht, daß ihre Erscheinung gänzlich im Spanischen Kostüm und in Spanischer Sitte gedacht ist. In Lopes Roma abrasada singt z. B. Nero Nachts unter den Fenstern seiner Dame ein Sonett und entwischt nach blutigem Zweikampf mit Vermummten kaum der nachsetzenden Schaarwache. Aus der Biblischen und Portugisischen Geschichte lag ihm Vieles nahe, allein er hat auch aus der Römischen in la honrado hermano den Kampf der Horatier und Curiatier, aus der Deutschen in la imperial de Oton die Geschichte Ottokars von Böhmen und aus der Russischen in el gran duque de Moscovia die Schicksale des falschen Demetrius bearbeitet. — Aus der Karolingischen Ritterwelt, namentlich aber aus den Italienischen Novellisten, hat er viel geschöpft. Aus Bandello (II, 9.) hat er, wie Shakespeare, die Geschichte Romeo's und Julia's unter dem Titel: Castelvines y Monteses, behandelt, den Schluß jedoch in's Versöhnliche und Heitere gewendet. Romeo heißt bei ihm Roselo.

Viele Stücke könnten dramatisirte Novellen genannt werden und zeigen zuweilen eine so phantastische Verschmelzung des Christlichen mit dem Heidnischen, des Tragischen mit dem Komischen, des Sinnigen mit dem Albernen, daß der ganze Uebermuth genialer Kraft dazu gehörte, solche bizarre Compositionen nicht zu monströsen Fehlgeburten werden zu lassen z. B. die Art und Weise, wie in el nuovo Pitagoras die Vorstellung der Seelenwanderung zu den seltsamsten Situationen benutzt ist.

Eine ſehr große Anzahl der Lope'ſchen Dramen würde man als romantiſche Luſtſpiele zuſammenfaſſen können. Die Verwicklung der Intrigue und die Entwicklung der Charaktere durchdringt ſich bei ihnen ſo innig, daß man beide Begriffe nicht zum Ausgangspunct einer Theilung machen kann. Sie ſind unendlich mannigfaltig, wenn auch die Motive ziemlich dieſelben bleiben: Eiferſucht der Liebhaber und der Geliebten; Kämpfe der Liebe mit dem Argwohn eines ſtrengen Vaters oder Bruders, mit der Freundes- oder Unterthanenpflicht; Verhüllungen der Frauenzimmer durch den Schleier; Wohnungs- und Namensveränderungen; geheime Eingänge und Häuſer mit zwei Thüren. Hieher gehören: Amar sin saber a quien; no son todos ruiseñores; la noche de San Juan; el mayor imposible; el Acero de Madrid; la hermosa fea; la noche Toledana; el secretaria de si mismo u. ſ. w. Manche gehen in die politiſche Sphäre über, wie el palacio confuso, wo die Aehnlichkeit zweier Fürſten, die wechſelsweiſe ihre Namen vertauſchen und ſo die verkehrten Acte ihrer Regierung wieder gut machen, die Verwicklung begründet. Andere nähern ſich auch den Plautiniſch-Terenzianiſchen Stoffen, wie in el Rufian Castrucho und in el Anzuela de Fenisa Kupplerinnen, Courtiſanen, Schmarotzer, Raufbolde und Wüſtlinge auftreten. Die Celeſtina hatte zu dergleichen ein für allemal die Farben gegeben

Schäferſpiele hat Lope wenige verfaßt. Von ſeinen ſpätern zeichnet ſich la Arcadia aus.

Die dramatiſirten Legenden gehen oft in's Wilde und in einen groben religiöſen Materialismus über. Die Miſchung des Religiöſen und Profanen, des Buchſtäblichen und Allegoriſchen, des Ernſten und Burlesken, der ſcholaſtiſchen Theologie und der erotiſchen Sentimentalität, der Engel und Teufel, wird maaßlos, wie in el Cardinal de Belem; San Nicolas de Tolentino; el animal profeta; la fianza satisfecha u. a. Ein ächt Spaniſches Stück iſt el niño innocente de la Guardia, worin die Juden einen ſchönen Chriſtenknaben ſtehlen und ihn ganz wie Chriſtus zu Tode martern. Das Kind erträgt alle Qualen mit himmliſcher Ergebung und ſeine Seele wird zuletzt von den Engeln mitten unter den Orgien der ſataniſch jubelnden Juden da-

vorgetragen. — Die Autos sind gehaltener, wenn auch in ihnen die allgeorische Personification eine höchst abstracte Mythologie erschafft. (S. v. Schack a. a. O. II, 152—416, die erste unbefangenere, quellenmäßige Darstellung Lope's, den man, wohl lediglich, weil man ihn weniger kannte und weil man aus seiner Polygraphie einen für seine Production nachtheiligen Schluß zog, gegen Calderon herabzusetzen gewohnt war. Eine Analyse von 24 Stücken gab W. Enk in seinen Studien über Lope, Wien 1839.)

### Tirso de Molina.

Die Lebendigkeit und Fruchtbarkeit des damaligen Spanischen Drama's kann nur mit der des Indischen, Athenischen und des Englischen in ihrer Blüthezeit verglichen werden. In Valencia allein bildete sich eine besondere Schule von Francisco Tarrega, Gaspar Aguilar, Ricardo de Turia, Vicente Adrian, Guillen de Castro, 1559—1631, der das Jugendleben des Cid: las mocedades del Cid, schrieb. — Andere Dramatiker, die sehr berühmt waren, wie Doctor Ramon, A. de Galazza, G. de Avila, M. Sanchez, Mira de Mescua, L. V. de Guevara u. A., haben uns wenig hinterlassen. Guevara, der 1644 starb, ist durch seinen Roman: el diablo coxuelo, berühmter geblieben, als durch die hunderte von Dramen, die er verfaßte.

Andres Rey de Artieda, F. Cáscales, Christóval de Mesa, Manuel de Villegas, Bartolomé Leonardo de Argensola und Suarez de Figueroa bildeten eine kritische Opposition gegen das Spanische Nationalschauspiel, allein die nationale Partei siegte entschieden mit Ximenes de Enciso, Perez de Montalvan, Ruiz de Alarcon, dessen Tejedor de Segovia und la verdad sospechosa noch heute in Spanien mit dem größten Beifall gegeben werden, vorzüglich aber mit Tirso de Molina, der eigentlich Gabriel Tellez hieß, von 1570—1648 lebte und als Prior des Klosters Soria starb. War Montalvan nur Lope's bester Schüler, so war Molina der Fortbildner des Lope'schen Drama's, die wahrhafte Mitte zwischen ihm und Calderon.

Molina's dramatische Werke schließen sich mit Bewußtsein der nationalen Richtung Lope's an, sind aber zugleich so eigenthümlich, daß sie sich schwer in die gewöhnlichen Kategorien einordnen lassen. Es sind von ihm 51 Dramen vorhanden, die ein unverkennbares Streben nach Neuheit der Probleme und der Charaktere verrathen. Im Tragischen neigt er sich zum Düstern, wie er in la republica al reves den wahnsinnigen Konstantin Porphyrogeneta schildert, den die Griechen endlich entthronen; in la vida de Herodes das unselige Schicksal Mariamne's; in el condenado por desconfiado den Untergang eine Eremiten, den der Zweifel an Gottes Barmherzigkeit der Verdammniß entgegenführt, während ihm gegenüber einem Verbrecher, der sich mit blutigen Freveln jeder Art befleckt hat, die göttliche Gnade zu Theil wird; in la venganza de Tamar die Rache Thamars für die von ihrem Halbbruder Amnon an ihr verübte Nothzucht; in escarmientes para el cuerdo die Abgründe der Schuld, in welche Leichtsinn und Leidenschaft führen können, so wie das unausbleibliche Gericht solches Handelns u. s. w. Im burlador de Sevilla y convidado de piedra schuf er nach einer Sevillanischen Volkssage von Juan Tenorio den Charakter des Don Juan (E. A. Dohrn: Spanische Damen, übersetzt, Berlin 1841, I: der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast.), der jedoch nicht in dieser Form, sondern in der Bearbeitung von Zamora sich auf der Spanischen Bühne erhalten hat. In seinen Lustspielen liebt er Mädchen, die männliche Tracht annehmen, sich an einem treulosen Liebhaber zu rächen und ihm die neue Geliebte abspenstig zu machen, wie in Don Gil de la calzas verdes (Dohrn a. a. O. Don Gil von den grünen Hosen), in el amor medico u. a. In seiner Maria la piadosa hat er zuerst ein lebenswahres und treffendes Bild der religiösen Heuchelei auf die neuere Bühne gebracht. Seine Komik ist sehr kühn und von einem satirischen Freimuth gegen Fürsten und Mönche, der in Erstaunen setzt. In der Schönheit der Diction und im Wortlaut der Sprache übertrifft er alle Spanischen Dramatiker. (v. Schack a. a. O. II, 564.)





So bedeutend Molina war, so lag doch in der Energie seines Strebens eine gewisse Idiosynkrasie, die ihn populär zu werden hinderte. Seine Dramen wurden daher, wie die Mira's de Mescua, von Andern, namentlich von Calderon und Moreto, benutzt, um in geklärter Gestalt die ihnen mögliche Wirkung zu erreichen. Sie wurden eine Vermittelung der Vollendung, welche das Spanische Theater in Calderons Stücken feierte. Pedro Calderon de la Barca wurde 1601 zu Madrid geboren, studirte zu Salamanca, wurde Soldat und machte die Feldzüge in Italien und den Niederlanden mit, bis Philipp IV. ihn 1636 aus dem Lager an seinen Hof berief, die Festspiele für sein Theater im Lustschloß buen retiro bei Madrid zu componiren. 1651 trat er in den geistlichen Stand, ohne seine Function als Hofdichter aufzugeben. Geehrt von seinem Könige, bewundert von seiner Nation, reichlich mit Pfründen und Orden beschenkt, starb er 1681. Viele Dramen wurden seinem Namen untergeschoben, so daß man nur 120 ächte zählt.

Dies ist im Verhältniß zur üppigen Fruchtbarkeit Vega's wenig, allein Calderon konnte auch nicht in die Breite sich verlieren, sondern mußte sich in die Tiefe wenden. Alle Stoffe, alle Erfindungen, alle Tonarten, waren ihm von seinen Vorgängern fortgenommen. Er mühete sich in dieser Beziehung nicht im Geringsten um Neuheit. Wenn aber bis auf ihn die Productivität mit ihrer naiven Wucherkraft in der Wahl der Themata sich wenig bedenklich gezeigt hatte, sobald sie sich nur eines lebhaft spannenden Interesses gewiß sein konnte, so erwog Calderon sorgfältig den psychologisch-ethischen Gehalt seiner Dramen, das wahrhaft Bedeutende herauszufinden. Wenn zweitens seine Vorgänger in der Composition oft auch dem Nebensächlichen einen zu großen Raum gelassen hatten, so berechnete er den Zusammenhang des Ganzen auf das Sorgfältigste, so daß jede Person, jede Scene, jedes Wort, als ein organisches Glied der Totalität wirkte und alle Einzelheiten auf die Erzeugung eines Gesammteffects hinarbeiteten. Wenn endlich seine Vorgänger, selbst Tirso de Molina, in der Sprache bei allem Gang ungleich gewesen

waren, ſo feilte er den Ausdruck bis zur höchſten Harmonie und Beſtimmtheit. Ganz Spanier, ganz Katholik, ganz Romantiker, lebte in ihm ein wahrhaft künſtleriſcher Geiſt, der nur in der reinſten Schönheit ſich zu befriedigen vermochte. Wir müſſen bei Calderon dieſe äſthetiſche Vollkommenheit anerkennen, wenn uns auch das katholiſch-romantiſche Ideal, welches darin culminirt, ſittlich und religiös nicht befriedigt. In dieſen Beziehungen hat Calderon ſchlechterdings keinen andern Standpunct eingenommen, als die übrigen Spaniſchen Dramatiker, allein in der maaßvollen Geſtaltung hat er ſie übertroffen und die ſyſtematiſche Dialektik, die aus dem ritterlichen Ideal entſprungen war, mit ächtem Künſtlerſinn individualiſirt. Daß auch in ſeinen Dramen, wie in denen Lope's, ſich ein Stufengang zeigt, wird man nur natürlich finden. In ſeiner Jugend kämpfte er mit der Künſtelei des estilo culto.

Wir begnügen uns, zur näheren Charakteriſtik an einige der bekannteren Dramen Calderons zu erinnern. Von den Intriguenſtücken war la dama Duende (Dame Kobold) das beliebteſte, das Calderon ſelber in el encanto sin encanto noch einmal nachahmte; Mañanas de Abril y Mayo ſchildert das Leben der höheren Stände zu Madrid; hombre pobre todo es trazas iſt ein Sittengemälde dieſer Hauptſtadt im picareskiſchen Geſchmack; no ay cosa como callar läßt Leonore Alles, was ſie nie für die Liebe gethan hätte, für Wiedererlangung der Ehre thun; con quien vengo, vengo, führt das unverbrüchliche Geſetz in Duellſachen vor, dem beizuſtehen, auf deſſen Ruf man gekommen; guardate de la agua mansa iſt ein köſtliches Familiengemälde; el maestro de danzar zeichnet ſich durch reine und edle Sprache aus; in no ay burlas con el amor quält ſich ein ſüßweinerlicher Diener Moskatel in ätheriſchen Träumen für eine untreue Zofe ab und wird von ſeinem Herrn durch Schimpf und Schläge von ſeiner Verliebtheit geheilt; in la desdicha de la voz betrügt Leonore, Andere betrügen wollend, ſich ſelbſt um das Glück ihres Lebens und das bezaubernde Talent des Geſanges bringt nur Unheil über deſſen Beſitzerin Beatriz; la guarda de si mismo iſt eine Nachahmung Lope's; el pintor de su deshonra iſt ein gräßliches Trauerſpiel, worin Alvaro ſeine Liebe ſchon beſiegt hat,

als der Zufall einer Feuersbrunſt ihm die Geliebte mit Gewalt in die Arme führt und er und die reine Seraſina der überſtarken Verſuchung erliegen; el secreto à voces, nadie ſu secreto und basta callar zeichnen das feinſte höfiſche Leben auf der Höhe idealer Geſinnung. Auristela y Lisidante und el conde Lucanor (der mit den alten Novellen nichts gemein hat) ſind Spectakelſtücke; el medico de su honra iſt ein unmenſchliches Extrem der Spaniſchen Dialektik, worin Gutierre, weil er in ſeiner Gattin eine von ihr zu einem Andern gehegte aber bekämpfte Liebe vorausſetzt, dieſelbe mit Widerſtreben im Intereſſe ſeiner Ehre ermordet und die ihm verhaßte Leonore auf den unverbrüchlichen Befehl des Königs, der ſeinen Mord billigt, heirathen muß, el Alcalde de Zalamea iſt ein Soldatenſtück von furchtbarer Wirkung, deſſen Charakteriſtik in der Contraſtirung der beiden nichtswürdigen Edelleute, des viehiſch gefühlloſen Hauptmanns und des albern feigen Landjunkers gegen den edelgeſinnten Bauer Crespo und ſeinen Sohn ganz vorzüglich gelungen iſt; las tres justicias en una ſind eine fataliſtiſche Tragödie, worin der vermeinte Sohn den vermeinten Vater erſchlägt, Bruder und Schweſter, die nicht wiſſen, daß ſie es ſind, dem Inceſt anheimfallen und der Sohn um dieſelbe Schuld fliehen muß, welche der Vater früher begangen hat. Der König erſcheint hier, wie in anderen Stücken Calderons, als Pfleger der ſtrafenden Gerechtigkeit; el mayor monstruo los zelos, d. h. Eiferſucht das größte Scheuſal, wird von den Spaniern für Calderons beſtes Intriguenſtück gehalten.

Von hiſtoriſchen Stoffen hat Calderon die Semiramis in la hija del ayre, die Zenobia, Abſalon, Alexander den Großen in dardo todo y no dar nada, Coriolan in las armas de la hermosura, Scipio, Judas, Maccabäus, den Aufſtand der Mauren von 1568 in amar despues de la muerte und die Belagerung von Breda behandelt. Dieſe Stücke ſind ihm jedoch nicht ſo gelungen, als dem Lope die poetiſche Verklärung der Geſchichte geglückt war. Luis Perez el Gallego ſteht ganz iſolirt. Es führt Scenen aus dem Leben des Räubers Luis Perez vor, der in der Spaniſchen Volksſage das Ideal eines Räubers iſt. Aus dem Karolingiſchen Sagenkreiſe entnahm er la puente de Mantible,

die Geſchichte des Rieſen Ferracut; el jardin de Falerina einer Tochter Merlins; hado e divisa de Leonido y de Marfisa. Von Romanen bearbeitete er den Heliodor, den auch Montalvan für die Bühne zurecht machte, in los hijos de la fortuna, Teagenes y Chariclea, und merkwürdiger Weiſe auch die Lateiniſche Argenis des Schotten Barclai in ſeiner Argenis y Poliarco, deren froſtige Politik er in einem geſchraubten Styl vortrug.

Die Mythologie verwendete er beſonders zu Hofſchauſpielen. Die Götter des alten Olymps mußten die Vermählungen, Geburtstage und Friedensſchlüſſe des allerchriſtlichſten Monarchen verherrlichen. In el mayor encanto amor iſt die Flucht des Odyſſeus von der Circe; in ni amor se libra de amor die Geſchichte von Amor und Pſyche; in el monstruo de los jardines Achilles; in la purpura de la rosa Adonis; in zelos aun del ayre matan die Fabel von Cephalus und Prokris; in la estatua de Prometeo der Prometheiſche Mythus Gegenſtand. Apolo y Climene, Faeton, el laurel de Apolo u. a. ſind ziemlich todte und manierirte Stücke, Eco y Narciso dagegen ganz vortrefflich; las fortunas de Andromeda y Perseo iſt eine Oper.

Burlesken, woran das Spaniſche Theater ſo reich war, hat Calderon nur eine einzige, Ceſalo y Procris, gedichtet und in derſelben ſein eignes Feſtſpiel zelos aun del ayre matan mit größter Ausgelaſſenheit parodirt. Dies iſt das einzige Stück, worin er auch das Niedrigkomiſche dargeſtellt hat.

Von den geiſtlichen Schauſpielen veranſchaulicht la devocion de la cruz die Macht des ſegenbringenden Zeichen des Kreuzes; la exaltacion de la cruz behandelt die zweite Auffindung des Kreuzes durch den Kaiſer Heraclius; del origen, perdida y restauracion de la virgen del sagrario die Geſchichte des Marienbildes von Toledo, welches die Mauren in einen Brunnen verſenkt hatten und die Chriſten nach der Eroberung der Stadt wiederfanden; la cisma de Inglaterra die Geſchichte der unglücklichen Anna Boleyn, die als ein wollüſtiges und laſterhaftes Weib geſchildert wird, während die katholiſche Maria und Heinrichs VIII. verſtoßene Gemahlin, die Spaniſche Prinzeſſin Ka-

tharina, mit den schönsten Tugenden ausgestattet sind. La aurora en Capocabona stellt mit großer Pracht die Einführung des wahren Glaubens durch Pizarro in Peru dar. El principe constante oder el principe mas constante en la fé y martyr de Portugal verherrlicht den Prinzen Fernando, der in der Gefangenschaft unter den größten Leiden und lockendsten Versuchungen dem christlichen Glauben treu bleibt und dessen Geist noch nach seinem Tode die Christen zum Siege führt. El gran principe de Fez ist ein Seitenstück zum standhaften Prinzen. Ein Mauriſcher Fürst, von der Glorie des Sieges umgeben, verläßt Vaterland, Thron, Weib und Kind, um Christ zu werden und freuet sich seiner Gefangenschaft, ungestört Christ bleiben zu können.

Unter den Heiligenlegenden ist el purgatorio de San Patricio ein monströses Werk. Los dos amantes del cielo sind ein großes sehr verwickeltes Drama von der Geschichte des heiligen Chrysanthos und seiner Geliebten Daria. Einige der Comedias de Santos beruhen auf der Vorstellung eines Vertrags mit dem Teufel. In Las Cadenas del Demonio oder San Bartholomè muß Irene, die Tochter des Königs von Armenien, seit ihrer Geburt in einem Kerker schmachten, weil die Astrologen prophezeit haben, daß sie sonst alles mögliche Unheil über das Land bringen würde. Verzweifelnd ruft sie den Teufel an und erlangt durch ihn gegen Verschreibung ihrer Seele Befreiung von der Haft. Der Apostel Bartholomäus kommt als Bekehrer in's Land. Seine Reden machen einen solchen Eindruck auf sie, daß sie im Bewußtsein ihrer Schuld in Wahnsinn verfällt, aus dessen Zerrüttung sich ihre Seele allmälig emporringt. Sie wird Christin und erlangte schließlich durch den Apostel, dem sie sich bekennt, Vernichtung ihres Pactums. In el Joseph de las Mugeres erblicken wir Eugenia, öffentliche Lehrerin der Philosophie zu Alexandrien, wie sie über die Worte nachsinnt: nihil est idolum in mundo, quia nullus est deus nisi unus. Hiedurch angeregt, grübelt sie sich in's Christenthum hinüber und stirbt den Märtyrertod. Einen ähnlichen Gang nimmt el magico prodigioso nach der auf dem Bußbekenntniß des heiligen Cyprianus beruhenden Legende. Cyprianus in Antiochien ward durch eine Stelle im Plinius, welche das Wesen

Gottes als die höchste Güte beschreibt, zum Nachdenken bewogen, aber der Teufel, der ihm als Reisender nahet, zieht ihn ab und bestimmt ihn später in einer andern Maske, mit ihm einen Vertrag über die Erlernung der Magie abzuschließen, weil Cyprianus sich durch dieselbe des Genusses der schönen Justina zu versichern hofft. Er verschreibt, wenn dies gelingt, dem Unbekannten seine Seele mit seinem Blute. Justina ist aber Christin. Die Künste der Magie vermögen nichts über sie. Cyprianus beschwört nun zwar eine Gestalt hervor, welche der geliebten Justina gleicht, die aber, da er sie umfassen will, als Skelet ihn enttäuscht und tief erschüttert, so daß jener Fremde, der sich ihm nun erst als den Teufel offenbart, eingestehen muß, seinen Vertrag nicht erfüllt zu haben. Cyprianus wird Christ und gemeinschaftlich mit Justina, die als Christin entdeckt worden, hingerichtet. Voller Begeisterung gibt sie ihm an den Stufen des Schaffots die Gewißheit seiner Versöhnung mit Gott. Ueber den Leichnamen der zu Märtyrern verklärten Liebenden erscheint zum Schluß der Satan auf einer Schlange reitend und verkündet auf Gottes Geheiß seine eigene Niederlage so wie die Rechtfertigung von Justina und Cyprianus. Hat dieser Schluß einen grotesk Indischen Charakter, so muß man doch gestehen, daß diese Tragödie vom wunderthätigen Magus, deren vielseitigen Inhalt wir hier nur in den oberflächlichsten Wendepuncten angedeutet haben, eines der außerordentlichsten Werke der Poesie ist. Höchst eigenthümlich ist darin die Progression, mit welcher einerseits Cyprianus aus seinem polytheistisch heidnischen Bewußtsein zur Erkenntniß des Monotheismus geführt wird, dann in die Sinnlichkeit zurückfällt, die Nichtigkeit aller Erscheinungen erkennt und durch sie, indem er zugleich die Ohnmacht des Bösen erfährt, sich von der Wahrheit des christlichen Glaubens überzeugt; anderseits die Progression, mit welcher der Teufel erst als Sophist durch Zweifel, dann als ein schiffbrüchiger politischer Flüchtling durch magische Kunst den Cyprianus bestricken will und diesem in seiner wahren Gestalt sich erst enthüllt, als derselbe innerlich ihn schon überwunden hat. Der katholisch romantische Faust muß im Glauben enden. Die Forschung der Wissenschaft, mit welcher Cyprianus anfängt, muß sich in die Ueberschwänglichkeit

des Glaubens aufheben und man kann Calderon hieraus nicht den geringsten Vorwurf machen.

Das Helldunkel, welches einmal in dieser ganzen Romantik heimisch ist, hat er selbst in den sich ergänzenden Dramen la vida es sueño und en esta vida todo es verdad y todo es mentira, mit unnachahmlicher Kunst gemalt. Das Leben ein Traum enthält jedoch nicht blos den Gedanken, daß die Aeußerlichkeiten des Lebens nichtig wie ein Traumgebilde sind, sondern auch den, daß vorwitziges Eingreifen in den ewigen Gang der Dinge, um Uebel zu vermeiden, diese herbeizieht. Was Menschenwitz zur Rettung des Prinzen ausgesonnen hat, verdirbt ihn, und was blos zufällig als Hülfsmittel zu jenem Zweck gebraucht worden, wird durch die Macht der göttlichen Gnade seine Rettung. (V. Schmidt über Calderons Dramen, Wiener Jahrbücher der Literatur, Anzeigeblatt XVII. und XVIII., Wien 1822.)

Für die Spanier selbst gilt Calderon als der größte Dichter der Autos. Wenn uns diese Personification dogmatischer und moralischer Begriffe nicht mehr zusagt, so muß man nicht nur dem katholischen Dichter, wie einst dem Griechischen, die Berechtigung zugestehen, sich der allegorischen Mythologie im ausgedehntesten Umfang bedienen zu dürfen, sondern man muß auch erwägen, daß die Autos auf dem Theater durch die unmittelbare Anschaulichkeit Vieles von der abstracten Transcendenz verloren, welche sie für uns als Lesedramen besitzen. Diese Autos wurden mit opernartiger Pracht aufgeführt und machten sich dem Verständniß durch Anwendung einer Symbolik zugänglich, deren Bedeutung allen Zuschauern geläufig war. Die Sinnigkeit der Calderonschen Combinationen wurde durch Scenerie, Kostum und Musik zu den wirksamsten Effecten unterstützt. Da Lope, Molina, Calderon, Moreto, sämmtlich Geistliche waren, so verfuhren sie mit einem wirklich theologischen Bewußtsein, welches die Kunst zu einer oft höchst liberalen und treffenden Exegese der christlichen Dogmen machte. (vrgl. Rosenkranz: Entwurf einer Theologie der Kunst, Studien, Leipzig 1848, V., 127—160.). Man vergegenwärtige sich nur eine Scene z. B. aus el veneno y la triaca d. h. Gift und Gegengift (v. Eichendorf: zur Geschichte des Drama's, Leipzig 1854, 52—57). Hier wird die

menſchliche Natur als Infantin dargeſtellt, welche Lucifer als Gärtner verkleidet zu gewinnen ſucht und, als ſie ihn zurückweiſ't, die Blumen, Lüfte und Quellen zu vergiften beſchließt. Nun ſtelle man ſich vor, wie die vier Jahreszeiten als Perſonen der Infantin ihre Gaben darbringen, der Winter einen Becher von Kryſtall mit Waſſer, der Frühling Blumen, der Sommer Aehren, der Herbſt Früchte. Lucifer wagt nicht, ſein Gift einzuſenken; nicht in das Waſſer, weil darin ein ihm unbekannter ſacramentlicher Abgrund verborgen; nicht unter die Blumen, weil eine derſelben das Abbild einer andern Blume von fleckenloſer Jungfräulichkeit; nicht in die Aehren, denn in ihnen ſei ein großes Myſterium verhüllt; dagegen wählt er die Früchte, falls eine von ihnen vom Wurm angefreſſen ſei, überläßt aber ſcheu die Vergiftung dem Tode, der heimlich aus ſeinem Buſen eine Schlange unter die Früchte gleiten läßt. Daß die theatraliſche Vorſtellung eine ſolche Scene lebhaft individualiſiren konnte, liegt auf der Hand. Daß der Dichter aber gerade in den Autos nicht immer nur einer tiefſinnigen Myſtik huldigen konnte, ſondern zuweilen auch die Grauſamkeit des alleinſeligmachenden Glaubens gegen die Ungläubigen, namentlich gegen die Ketzer, hervorkehren mußte, wie Calderon im Auto el santo rey don Fernando gegen die Albigenſer gethan hat, lag in der Beſtimmung dieſer Gattung, die katholiſche Kirche zu verherrlichen und wollen wir daher der confeſſionellen Befangenheit des Geiſtlichen, der er ja auch war, verzeihen. Calderons Autos, la serpiente de metal; la cena de Baltazar, el divino Orfeo u. a. verſetzen uns in eine Wunderwelt, in deren traumartigen Viſionen die Entfremdung von der Natur, welche ihn, wie Göthe ſagt, ſchon in Uebercultur übergehen läßt, recht zum Vorſchein kommt. Sehr merkwürdig iſt es, daß er den Grundgedanken mehrer ſeiner weltlichen Dramen geiſtlich in den kühnſten Allegorien noch potenzirt hat, wie die Komödien deſſelben Namens in den Autos el pintor de su deshonra und in dem Auto, el vida es sueño. Alſo auch hier das Leben ein Traum!





## El diablo predicador.

Man hat das Spaniſche Drama zuweilen nur nach dieſer Seite der ſacramentlichen Autos beurtheilt und ihm dann Inhumanität und Gedankenloſigkeit vorgeworfen, allein um es vollſtändig zu faſſen, darf man niemals ſeine komiſchen Elemente überſehen. Die Freiheit, welche das Ideal der chriſtlichen Völker ausmacht, hat in dem katholiſch-romantiſchen Ideal der Spanier den Fanatismus der idealiſtiſchen Tendenz immer durch die Heiterkeit eines lebensfrohen Realismus auszugleichen geſtrebt, wie wir ſchon den trefflichen Erzprieſter von Hita als Prototyp dieſer nationalen Gemüthsſtimmung kennen gelernt haben. Unter den Dramen z. B., die unter dem Titel da un ingenio e esta corte herausgegeben und dem kunſtliebenden Philipp IV. ſelber zugeſchrieben wurden, findet ſich ein Stück: el diablo predicador y mayor contrario amigo, worin der Teufel ſelber höchſt poſſirlich als chriſtlicher Prediger auftritt. Wahrſcheinlich iſt Luis de Belmonte der Verfaſſer dieſer köſtlichen Farçe, die außerdem auch Antonio Coello zugeſchrieben wird. Dem Lucifer iſt es durch ſeine Ränke gelungen, in Lucca die größte Erbitterung gegen die Franciscaner zu erregen. Alle Welt verweigert ihnen Almoſen und ſie ſterben faſt vor Hunger. Zur äußerſten Noth gebracht, ſollen ſie auf Befehl des Magiſtrats die Stadt verlaſſen, jedoch im Augenblick, wo Lucifer über ſeinen Sieg frohlockt, ſteigt das Jeſuskind mit dem Erzengel Michael vom Himmel hernieder und verurtheilt ihn, um ihn für ſeine Frechheit zu züchtigen, ſelbſt Franciscaner zu werden und ſo lange zu predigen und Almoſen zu ſammeln, bis durch die neuerweckte Frömmigkeit und die eingegangenen Spenden ein zweites größeres Kloſter für denſelben Orden erbaut worden ſei. Lucifer iſt voll Verzweiflung, ſich ſelbſt bekämpfen zu müſſen. Allein er muß gehorchen, die Kutte anziehen und erſcheint nun plötzlich unter den Franciscanern, die ſchon im Begriff ſind, auszuwandern. Er nennt ſich contrario amigo: Bruder Widerwillen, und wirft den Mönchen ſehr beredt ihre Läſſigkeit und ihre Kleinmuth vor. Die heftige Thätigkeit des Teufels, ein ihm ſo verhaßtes Geſchäft möglichſt ſchnell zu beenden; die empörte Inbrunſt, womit er

predigt; die dunkeln, oft satirischen Worte, worin er seine Sendung hüllt; der ungeheure Erfolg, den er gegen sein eigenes Interesse erlangt; die einzige Freude, die ihm in seinem Aerger bleibt, nämlich die Faulheit des Bruders Sammlers zu peinigen und seine Leckerhaftigkeit zu täuschen, dies Alles ist mit unvergleichlichem Humor dargestellt. Dies Stück wurde sehr oft gegeben und erst in unserm Jahrhundert als „der Religion zuwider" verboten, weil man für den Glauben sowohl an den Teufel als an die Mönche fürchtete.

Aber mit Calderon hatte das Auto nicht nur, sondern das Drama der Spanier selber seinen Höhenpunct erreicht. Von seinen Zeitgenossen machten sich noch Viele als Dramatiker berühmt, ohne seine Universalität zu besitzen. Der vielseitigste von ihnen war Augustin Moreto y Cavana, der, als er zu altern begann, auch Geistlicher wurde und zu Toledo 1669 starb. Er zeichnete sich besonders aus durch seine Tragödie el valiente justiciero und durch seine oft nachgeahmte Komödie el desden con el desden (bei Dohrn a. a. O. übersetzt II, unter dem Titel: Trotz wider Trotz) und no puede ser (es kann nicht sein). Francisco de Rojas, von dessen Leben wir wenig wissen, that sich vorzüglich hervor durch seine Tragödie Garcia del Castañar oder del rey abajo ninguno (bei Dohrn a. a. O. IV, Außer meinem König keiner) worin die Collision der Gattentreue und der Königstreue auf das Spitzfindigste zugeschliffen ist, und durch seine Komödie entre bobos anda el jugo (bei Dohrn a. a. O. III, dummes Zeug wird hier getrieben), die viel nachgeahmt wurde. Noch andere Dramatiker waren Juan de Hoz, Antonio de Solis, der berühmte Historiker, der 1686 starb, Matos Fragoso u. A.

## Die Portugiesen und Camoëns.

Die Portugiesische Poesie war im Grunde nur eine Abzweigung der Spanischen und wir haben schon Dichter, wie Gil Vicente, kennen gelernt, die den Portugiesen ebensowohl als den Spaniern angehörten. Romanzen und Lieder, den Spanischen

vollkommen analog, machten auch in Portugal den Anfang der Dichtkunſt. Unter Alfonſo ſollen ſich im zwölften Jahrh. die Ritter Gonzalo Hermiguez und Egaz Moniz Coelho darin ausgezeichnet haben. Der Galiziſche Dialekt wurde der herrſchende und begünſtigte durch ſeine Weichheit den Ausdruck zarter, ſchmelzender Gefühle, welche durch die Vermittelung der Provençaliſchen Lyrik ihre Form erhielten, wie uns dies ein alter Cancioneiro mit 260 Liedern zeigt, die in jambiſchen Metren und in Reimen erotiſche Klagen ergießen (Ch. F. Bellermann: die alten Liederbücher der Portugiſen. Berlin 1840). Der berühmteſte Lyriker des funfzehnten Jahrh. war der Troubadour Macias, deſſen unglückliche Liebe und fürchterlichen Tod Lope in ſeinem Drama porfiar hasta morir verewigte. Die vielen Lyriker des funfzehnten Jahrh. unterſcheiden ſich nicht weſentlich von den Cataloniſchen. Garcia de Reſende ſammelte von 150 Dichtern Lieder in ſeinem Cancioneiro general.

Von dieſen lebte Bernardin Ribeyro am Hof des großen Königs Emanuel (1495—1521.). Er ſchrieb im Caſtilianiſchen Romanzenſtyl, nur wollüſtiger, zärtlicher, Eklogen, und den erſten Portugiſiſchen Proſaroman Menina e Moça. Einen ähnlich ſchwermüthig leidenſchaftlichen Charakter hatten die Dichtungen des Chriſtoval Falçam, des Statthalters von Madeira. Daß man den urſprünglichen Amadisroman einem Portugiſen Lobeira zuſchrieb, haben wir ſchon geſehen. Einen der Amadisromane, den Palmerin de Inglaterra, ſchrieb Francisco Moraes, der 1572 ermordet ward.

Die Anfänge eines nationalen Theaters, welche Gil Vicente, 1480—1557, begründete und in denen er, ganz dem Geſchmack des Volkes gemäß, bei ſeinen Allegorien das Seeweſen nicht vergeſſen hatte, blieben leider ohne höhere Entwickelung, aber auch das regelmäßige Kunſtdrama gelangte nicht einmal zu einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit. Saa de Miranda, 1495 zu Coimbra geb. und, nachdem er daſelbſt Profeſſor der Rechte geweſen war und mehre Reiſen gemacht hatte, auf ſeinem Landgut Tapada 1558 geſtorben, war ein vorzüglicher Lyriker, verſuchte aber auch die comedia erudita, die er in Italien kennen gelernt hatte, in ſeinen Dramen: os Estrangeiras und os Villal pan-

dies nachzuahmen. Noch näher den Alten ſchloß ſich Ferreira an, der, zu Liſſabon 1528 geboren, erſt Profeſſor zu Coimbra, dann Hofbeamter war und 1569 an der Peſt ſtarb. In der äußern Form correct, entbehrt ſein berühmtes Trauerſpiel: Ines de Castro und ſein Luſtſpiel: Bristo (Name einer Kupplerin) der Seele. Andrade Caminha, 1589 geſt., und Diego Bernardes, 1596 geſt., ſetzten dieſe Richtung fort.

Die ungeheure Erweiterung, welche Europa in jenen Jahrhunderten durch die oceaniſche Schiffahrt erfuhr, war theilweiſe auch das Werk kühner Portugiſen. Vasco de Gama hatte durch Umſchiffung Afrika's den Seeweg nach Oſtindien gefunden und dadurch die ſpätere Entdeckung Amerika's angebahnt. Die Portugiſen mit ihrem alten Namen Luſitanier, Portugiſiſch: os Lusiadas, ſind mit ihrer Küſte dem Ocean zugekehrt. Der höchſte Aufſchwung ihrer Nation knüpft ſich an dies Verhältniß, aber auch das ſchnelle Zurückſinken derſelben nach den unglücklichen Unternehmungen in Afrika, beſonders nach dem ritterlich abenteuerlichen Zuge des Königs Sebaſtian 1578 gegen Marokko. Bei aller Größe in einzelnen Charakteren und Kataſtrophen hat daher die Portugiſiſche Geſchichte etwas Schwermüthiges. Der Dichter dieſer eigenthümlichen Lage wurde Luis de Camoëns, aus einer verarmten altadligen Familie 1524/29 geboren. Er ſtudirte zu Coimbra und gab drei Schauſpiele: Seleucus, Amphitruo und Filodemo heraus. Die Liebe zu einer Dame des Palaſtes, Catharina de Attayde, zog ihm eine Verbannung nach Santarem zu. Er ging nun als Freiwilliger auf die Flotte, machte einen Feldzug gegen Marokko mit und verlor bei Ceuta durch einen Schuß ſein linkes Auge. Als er in Liſſabon unbeachtet blieb, ging er 1553 nach Goa, konnte jedoch hier kein Amt erhalten und wurde wieder Soldat. Eine Satire auf die ſchlechte Verwaltung Indiens, zog ihm eine Verweiſung nach Macao an China's Küſte zu, wo er einen ſehr untergeordneten Poſten bekleidete und wo er in einer Grotte, die noch jetzt ſeinen Namen führt und eine entzückende Ausſicht auf Land und Meer bietet, ſein großes Heldengedicht verfaßt haben ſoll. Nach fünf Jahren ward ihm die Rückkehr nach Goa erlaubt, aber das Schiff ſcheiterte an der Mündung des Camboja-fluſſes und mit

Mühe rettete Camoëns, auf einem Brett schwimmend, sich und sein unsterbliches Werk. Aus dem Gefängniß in Goa, in welches ihn Gläubiger und Verläumder warfen, befreiten ihn einige Freunde und er kehrte nun 1569 nach Lissabon zurück. Sein Epos widmete er dem Könige Sebastian, der ihm dafür ein Jahrgeld von 25 Thalern aussetzte, so daß der Dichter nur durch einen treuen Neger, der ihm von Indien gefolgt war, vom Hungertode errettet ward, indem dieser für ihn bettelte! 1579 starb er, von Kummer und Krankheit aufgezehrt, im Hospital im Kreise einiger Mönche. Sechszehn Jahre später errichtete man ihm ein Denkmal.

Camoëns war ein großer Lyriker, der nur mit Dante in der vita nuova, mit Bruno in den eroici furori, mit Tasso und Shakespeare in ihren Sonetten verglichen werden kann. Seine Sonette, Elegien, Idyllen, Oden, Cançaos und Lestinen vereinen alle Süßigkeit des innigsten Genusses mit der hinreißendsten Schwermuth, die Tiefe des strengsten Ernstes mit der anmuthigsten Kindlichkeit und dies Alles in der Reinheit und Klarheit des einfachsten Ausdrucks, dessen Blüthe nicht blühender sein könnte. Dieser Lyrik, welche uns die geheimsten Regungen eines kraftvollen Gemüthes in der Weichheit wie in der Herbheit, in der Ruhe wie in der Leidenschaftlichkeit seiner Gefühle offenbart, steht sein Epos: os Lusiadas, in 10 Gesängen in poetisch vollendeten Stanzen gegenüber. Es besingt die Umschiffung Afrika's durch Vasco de Gama und die erste Begründung Portugiesischen Verkehrs mit Malabar, beginnt aber sogleich mit der Station der Flotte in der Nähe von Madagaskar. In den ersten Worten spricht Camoëns sofort seine Absicht aus, die Waffen und die edlen Helden zu besingen, die von Lusitaniens Strand durch nie befahrene Meeresstrecken bis hinter Taprobana vordrangen, ein neues Reich in ferner Zone zu bauen. Die Lusiaden sind das maritime Epos. In dem Homerischen Epos haben wir zuerst die Schilderung des Meeres getroffen; sodann im Ossianschen; dann in Kalewala; dann im Beowolf und in der Gudrun; aber die Größe des oceanischen Meeres treffen wir hier zum erstenmal. In den Lusiaden kommt ein eigentlicher Völkerkampf gar nicht vor. Die ältere Geschichte der

Portugiſen und ihrer Fürſten und Helden wird eigentlich von Vasco de Gama dem Könige von Melinda, von ſeinem Bruder einem Indiſchen Großen aus Malabar und zuletzt von einer Sirene in Form einer Prophezeiung erzählt. Ein Glanzpunct in Vasco's Erzählung iſt hier die tragiſche Geſchichte der Ines de Caſtro. Zwiſchen den Portugiſen und den Indern kommt es zwar zu allerlei Verwickelungen, die aber friedlich gelöſt werden, ſo daß Vasco mit ſeiner Flotte, nachdem Venus die Portugiſen auf einer Inſel köſtlich bewirthet hat, ruhig nach Hauſe ſegelt. Am meiſten drohet unter den Göttern ein Kampf auszubrechen. Bacchus fürchtet nämlich, daß die Portugiſen ſeiner Herrſchaft ſchaden und ſeinen Ruhm in Indien verdunkeln könnten und wiegelt die Mozambeſen gegen ſie auf. Ja, er verkleidet ſich als Chriſt, errichtet der Jungfrau Maria in ſeinem Hauſe einen Altar und betet zu ihr, um Portugiſiſche Kundſchafter zu täuſchen, als ob das Land von Chriſten bewohnt ſei! Da aber Jupiter, Mars, Venus und Mercur den Luſitaniern beiſtehen, namentlich Venus ihnen auch mit ihren Nereiden und Nymphen zu Hülfe eilt, ſo kommen ſie glücklich aus allen Gefahren heraus. Dieſe Einmiſchung der antiken Mythologie iſt ächt katholiſch, denn dieſe Götter ſind gleichſam nur eine andere Art von Heiligen. Camoëns behandelt ſie ganz naiv und poſitiv und kümmert ſich gar nicht um die Widerſprüche, die dadurch entſtehen, z. B. daß dieſe Götter ſich für das Schickſal der Chriſten intereſſirten und daß die Prieſter und Ariſtokraten von Malabar von den Portugiſen als Chriſten eine Gefahr für ihre heidniſche Religion erwarten. Vasco de Gama beſteigt ſogar mit der Thetis das hochzeitliche Bett. Vieles iſt in dem Detail der Luſiaden noch ganz nach dem Virgil zugeſchnitten, aber die Richtung des Ganzen iſt eine völlig andere, von jedem andern Epos ſich unterſcheidende. Sie liegt in der Anſchauung des Weltmeers, das unnachahmlich von Camoëns geſchildert iſt, wie Humboldt im Kosmos II, 59 ſagt, daß er uns die Oberfläche des Oceans zeigt, bald wenn milde Winde ſie kräuſeln und die kurzen Wellen im Spiel des zurückgeworfenen Lichtſtrahls funkelnd leuchten, bald wenn die Schiffe in einem furchtbaren Sturm gegen die tiefaufgeregten Elemente ankämpfen. Camoëns iſt nach ihm im eigentlichen Sinne

des Worts ein großer Seemaler; als Kriegsmann hatte er gefochten am Fuß des Atlas im Marokkanischen Gebiet, im rothen Meer und im Persischen Meerbusen; zweimal hatte er das Cap umschifft und, mit tiefem Naturgefühl begabt, 16 Jahre lang an dem Indischen und Chinesischen Gestade alle Phänomene des Weltmeers belauscht, die er mit großer Genauigkeit beschreibt. Wenn Humboldt aber weiterhin die Schilderung der tropischen Vegetation vermißt, so erklärt sich dieser Mangel einfach dadurch, daß der Dichter für die Portugisen verständlicher blieb, wenn er die Insel der Venus mit Myrthen, Citronen, Limonen und Granaten, als mit tropischen Gewächsen schmückte. Die Eigenthümlichkeit der tropischen Zone hat er hingegen durch zweierlei unserer Meinung nach vortrefflich hervorgehoben, durch die Schilderung des Lichts, welches Helios dort in Fluthen verschwenderisch ausgießt und des Würzgeruchs, der von den sonnedurchkochten Pflanzen ausdustet. Trotz seiner antiken Mythologie ist es daher Camoëns ungleich mehr gelungen, uns in ein fremdes Wunderland zu versetzen, als dem Ercilla in seiner Araucana, deren blutttriefende Kämpfe ebensowohl in Canada hätten stattfinden können. Die eigentliche Handlung in den Lusiaden ist daher nicht in einen Kampf der Portugisen und Inder, sondern in den Kampf mit dem Weltmeer und in den Sieg über dessen furchtbare Gewalt zu setzen, die vorzüglich durch den Riesen Adamastor geschildert wird. Die Vermählung Gama's mit der Thetis soll die Seeherrschaft der Portugisen symbolisch bezeichnen, was Camoëns theils dadurch ausspricht, daß Thetis und die Nymphen die Ehre der Portugisen bedeuten sollen, theils dadurch, daß Thetis am Schluß dem Gama das ganze Weltgebäude nach dem Ptolemäischen System erklärt und ihm verkündet, daß die Portugisen von jetzt ab durch keines der andern Europäischen Völker beherrscht werden würden. Die Geschichte der Portugisen, welche durch das ganze Gedicht vertheilt worden, ist mit hoher Würde und patriotischer Begeisterung vorgetragen, jedoch nicht sowohl ein Epos, als nur eine epische Chronik zu nennen. Zurückblickend könnte man sagen, daß von der centripetalen Tendenz des Dantischen Epos und seines religiösen Idealismus die Entwicklung der Weltanschauung in dem Werk des Camoëns bei

der centrifugalen Tendenz des weltlichen Realismus angelangt sei.

Camoëns dichterische Größe erkennt man recht, wenn man ihn mit den ähnlichen Bestrebungen Anderer vergleicht. Jeronymo Cortereal z. B., der seine Jugend in Indien verlebte, dem Könige Sebastian auf seinem Afrikanischen Zuge folgte, in der Schlacht von Alcaçer gefangen ward und, nach langem Leiden befreit, sein Vaterland unter Spanischer Herrschaft fand, suchte Trost in der Ausarbeitung historischer Epen, die, voller Naturwahrheit, in ihrer fließenden Sprache doch des belebenden poetischen Hauchs entbehren. Er besang Spanisch die Schlacht bei Lepanto in 15 Gesängen; die Belagerung von Diu unter Mascarenhas in seinem Cerco de Diu und die traurige Geschichte des Souza Sepulveda und seiner Gattin Leonor de Sà, welche Camoëns schon episodisch erzählt hatte, Portugiesisch. — Ebenso trocken blieb Rodriguez Lobo, der in der Mitte des sechszehnten Jahrh. das Leben des Portugiesischen Großconnetable Nuño Alvarez Pereira in 20 Gesängen in Ottaven ebenso historisch treu als langweilig beschrieb. Dem weichlichen elegisch-idyllischen Element, das in der Portugiesischen Poëste noch mehr als in der Spanischen wucherte, entsprangen seine Schäferdichtungen Primavera; o pastor peregrino; o desenganado. Wichtiger als durch diese sentimentalen Producte wurde er durch seinen Corte na Aldea e Noites de invierno d. h. der Hof auf dem Lande oder Winterabende. Es sind Unterhaltungen über literarische und sociale Themata mit eingestreueten Anekdoten und Novellen. Die Prosa derselben, obwohl der Ciceronischen in langen Perioden nachgebildet, ist für die Portugiesen ein Muster der Kunst zu erzählen geblieben.

Manuel di Faria y Souza, ein Polygraph, der ebensowohl der Spanischen Literatur angehört, 1590—1649; A. Barbosa Bocellar 1610—1663, der die Saudades benannten Elegien einführte, und eine Menge Gongoristen, wie Torczao Coelho, Ribeyro de Macedo, Correa de la Cerda, Jeronymo Bahia, Francisco de Vasconcellos u. A., machten den Uebergang zum Französischen System. Als die äußere Unabhängigkeit der Nation 1640 durch Johann IV wiederhergestellt ward,

brachte dies der Nation doch keinen neuen poetischen Aufschwung. Die Italienische Oper nistete sich am Hof ein. Ein Jude Antonio Jose, der bei dem letzten Auto da fè 1745 mit verbrannt wurde, wußte den Geschmack an Theatereffecten durch Decorationen, Kostumprunk und Maschinerien vorzüglich zu befriedigen. Der Graf Xavier de Meneses von Ericeyra, 1673 — 1744, stand schon gänzlich innerhalb des Französischen Systems.

---

### c) Das novantike Ideal der Franzosen.

Die Italienische Poesie hatte ihre Bildung dadurch erreicht, daß sie den ihr von der Dichtung der Troubadours, der Trouvères und der Griechischen Mythologie gegebenen Stoff in einer Form verarbeitete, welche antik gedacht war. Sie hatte die Schönheit der Phantasie als solche zu ihrem Wesen. Die Spanische Poesie nahm diese Formen auf, gab ihnen aber einen national-romantischen Inhalt, in welchem zur Liebe, deren Darstellung die Italiener fast ausschließlich zum Gegenstand gemacht hatten, die Ehre, die feudale Loyalität und die katholische Christlichkeit mit einem Absolutismus hinzutraten, der die Romantik des ritterlichen Ideals abschloß. Die Franzosen empfingen von den Italienern jene Formen, von den Spaniern diesen Inhalt, allein sie konnten weder jene unmittelbar anwenden, noch in diesem sich unmittelbar befriedigen; jene nicht, weil die Provençalische Lyrik, von welcher dieselben ausgingen, von ihnen selber hervorgebracht war, diesen nicht, weil die Nordfranzösische Epik und Dramatik denselben bei ihnen ebenfalls schon durchgearbeitet hatte. Sie konnten daher durch die Italienische wie durch die Spanische Poesie zwar angeregt, aber nicht beherrscht werden und bedurften einer andern Entwicklung für ihren Fortschritt. Man bedauert zwar oft, daß die Franzosen ihre romantische Poesie nicht fortgebildet hätten, allein man bedenkt nicht, daß die Provençalische Lyrik, die Normannische Epik und die Pariser kirchlich-nationale Dramatik das Ideal der Ritterlichkeit in der That erschöpft hatten. Die Fortbildung der Französischen Poesie, welche das Keltische,

Römiſche, Chriſtliche und Germaniſche Element mit außerordentlicher Kraft in ihren Dichtungen zu einer Fülle von Liedern, Erzählungen und dramatiſchen Erfindungen vereinigt hatte, ging nun im Gegenſatz zu dieſer realen Productivität zu einer Periode fort, in welcher ſie die Form zum Inhalt und für dieſen Zweck die Nachahmung der antiken Poeſie zum Mittel machte. Wie ſie aber in der Lyrik, Epik und Dramatik des Mittelalters die productive Macht geweſen war, von welcher das Minnelied, das Karolingiſche und Arturiſche Ritterepos, die ſociale Novelle, die myſtiſche Allegorie und die Komik der theatraliſchen Moralitäten in ganz Europa ausging, ſo erhob ſie ſich auch mit dieſem antiken Formalismus abermals zur ausgedehnteſten Herrſchaft.

Wir nennen das Ideal, welches die Franzoſen in dieſer Periode verfolgten, das novantike, um anzudeuten, daß es das antike ſein ſollte, daß aber dieſe Reproduction ſich doch nicht gänzlich von dem Ideal der chriſtlichen Welt, nämlich der Freiheit, loszureißen vermochte, und daß ſie mithin eine Modification im modernen Sinn erleiden mußte. Die Franzoſen nennen es auch die Renaiſſance, um die Wiedergeburt der antiken Kunſt als der wahrhaften auszudrücken. Ihr Ideal war aber nicht ſowohl das Helleniſche der naiven Schönheit, als vielmehr das Römiſche der moraliſchen Würde, der didaktiſchen Rhetorik, der panegyriſchen Hofpoeſie und der dilettantiſchen Belletriſtik. Die Griechen wurden damals von den Franzoſen noch nicht verſtanden. Was ſie antik nannten, war immer die Römiſche Form und die Römiſche Auffaſſung des Griechiſchen in der Theorie des Horaz, des Quintilian und Cicero. Dieſe Einſeitigkeit wird oft überſehen und doch iſt ſie es allein, die uns das Nüchterne, Beſchränkte, Verfehlte, Irrige in der Franzöſiſchen Claſſik erklärt. Alles, was wir von der Römiſchen Poeſie geſagt haben, gilt deshalb auch von dieſer Epoche der Franzöſiſchen und man kann daher, bei aller Breite ihrer empiriſchen Auslegung, im Grunde genommen von ihr wenig Neues ſagen. Die Ode wurde nach Horaz, das Epos nach Virgil und Lucan, die Elegie nach Ovid und Tibull, die Satire nach Horaz und Juvenal, das Drama nach Seneca und Terenz, das Lehrgedicht nach Virgil

und Lucrez, der witzige Einfall nach Catul und Martial behandelt. Man war sich der Nachahmung vollkommen bewußt. Die Annäherung an jene Muster oder die Abweichung von ihnen wurde das Princip des Urtheils. Der Geist eines Homer, eines Pindar, eines Aeschylus und Sophokles, eines Aristophanes und Empedokles, blieb den Franzosen noch verschlossen.

Durch den monarchischen Absolutismus wurde von Franz I. bis Ludwig XV. die Französische Poesie wesentlich *Hofpoesie*, wie im Augustischen und Ptolemäischen Zeitalter. Die *gesellschaftliche Bildung* wurde daher bis zu jener Glätte, Eleganz und Geschmeidigkeit erhoben, welche die Erscheinung der Leidenschaften im naturwahren Ungestüm des Affects vermeidet und, mit Ausnahme des stereotypen Enthusiasmus für das Herrscherhaus, die Aeußerung der Gefühle nivellirt. In der Gesellschaft fordert der gute Ton, daß Niemand sich hervordrängt, Niemand seine etwaige Ueberlegenheit fühlbar macht. Alles, was gesagt wird, auch das an sich Gewichtige, wird daher durch die Form zu einem scheinbar Unbedeutenden herabgedrückt, um nicht durch die Prätension des Außerordentlichen anzustoßen. Ebenso fordert aber auch der gute Geschmack, einen Beitrag zur Unterhaltung zu geben, der doch endlich etwas Besonderes, Neues enthalten muß. Damit nun in demselben das Individuelle wieder getödtet und die mit ihm entstehende Ungleichheit wieder zurückgenommen werde, muß der Inhalt die Form des *Witzes* annehmen. Die ganze gebildete Gesellschaft spricht die nämliche Sprache. Es würde ungeschickt, es würde beleidigend sein, sich nicht in ihren Formen zu bewegen. Soll nun in der Darstellung ein Inhalt aus der monotonen Gewöhnlichkeit hervortreten, so muß er vor allen Dingen so plan, so übersichtlich, so verständig sein, daß Jedermann ihn sofort fassen kann, aber zugleich muß er sich durch eine eigenthümliche Wendung aus dem Nivellement der Alltäglichkeit ausscheiden und diese Wendung ist die *epigrammatische Pointe* die mit ihrer witzigen Fleurette das Lächeln erregt, die vorausgesetzte Gleichheit einen Augenblick unterbrochen zu haben. Der Witz, weil er unterhält, erwirbt sich damit die Verzeihung für die Verwegenheit seiner Existenz. Er rettet die Gesellschaft von der *Langenweile*, an welcher der gute Ton, der gute Ge-

ſchmack, die Feinheit der Bildung mit ihrem Salongeſchwätz oft leiden. Er verwandelt mit ſeinen Impromtus, mit ſeinen Sallies, mit ſeinen Apropo's, mit ſeinen Aequivoken, das Nichts in einen Schwärmer, deſſen Sprühfeuer einen Augenblick angenehm leuchtet, ſelbſt wenn ihm einige Bosheit beigemiſcht ſein ſollte. Dieſe Kunſt des Widerſpruchs, der keiner iſt, macht das Innerſte jener vers de société, jener zahlloſen pièces fugitives aus, an denen die Franzöſiſche Poeſie ſo reich iſt und die an eigentlicher Poeſie ſo arm ſind.

Wenn aber das novantike Ideal durch ſolche Abhängigkeit von der höfiſch-geſellſchaftlichen Bildung dazu kam, die Schönheit in die Abweſenheit aller Tiefe des Inhalts, aller Natürlichkeit der Form zu ſetzen, ſo darf man darüber nicht die Kehrſeite dieſer nur negativ vollkommenen Kunſt vergeſſen, nämlich den Begriff der Correctheit der Diction, den ſie zum oberſten Kriterium der aeſthetiſchen Production machte. Die Phantaſtik der Keltiſchen Sage, die miraculöſe Transcendenz der chriſtlichen Kirche, die Unnatur des Marinismus und Gongorismus, die Hyperbolik der Muhammedaniſchen Symbolik, die Trübheit, die im Hintergrunde des Germaniſchen Gemüthes lauert, wurden einem rationellen, logiſchen Maaßſtab unterworfen und damit dem Styl das erſte ſeiner Geſetze, Klarheit, geſichert. Das Bedürfniß derſelben iſt es geweſen, welches die übrigen Nationen von den Franzoſen oft abhängig machte, wenn ſie in dem Sturm und Drang ihrer Individualität ſich ins Bizarre, Groteske, Zerfloſſene, Myſteriöſe und Unverſtändliche verloren hatten. Der Mangel der Franzöſiſchen Kunſt hängt, wie überall, mit ihren Vorzügen auf das Engſte zuſammen. Die Richtung auf ſtyliſtiſche Entſchiedenheit erzeugte in ihr eine ſorgfältig abgewogene Sonderung der Gattungen, für welche man beſtimmte Regeln aufſtellte. — Die Sonderung an ſich war ein rationeller Act, der Billigung verdiente, allein die Art und Weiſe, wie man ihn ausführte, war eine beſchränkte, weil ſie zwar die Unterſchiede ſetzte, allein den inneren Zuſammenhang, den Uebergang derſelben in einander verkannte. Daher wurde die Franzöſiſche Poetik von Scaliger bis Boileau ſogar antipoetiſch, indem ſie gewiſſe empiriſche, hauptſächlich Rö-

miſche Formen als abſolute Geſetze hinſtellte und jede Abweichung von dieſen conventionellen Normen als ſchlechten Geſchmack verfolgte. Die Nachdrücklichkeit aber, mit welcher ſie den Styl cultivirte, brachte ſie dazu, das nur Rhetoriſche bereits für das Poetiſche zu halten und den Pomp der Declamation mit dem wahrhaften Pathos zu verwechſeln.

## Rabelais.

Die Franzöſiſche Poeſie verfiel aber auch in einen innern Widerſpruch, indem ſie innerhalb der antiken Formen doch noch das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit feſtzuhalten meinte, während dies ſich ſchon in ein Ideal bürgerlicher Freiheit umzubilden begonnen hatte. Mit der abſoluten Monarchie, den ſtehenden Heeren, der Polizei und dem Buchdruck konnte das phantaſtiſche Ritterthum nicht mehr zuſammenbeſtehen. Wenn in Italien Pulci's, Arioſto's und Folengo's ironiſche Behandlung der Rolandsſage, wenn in Spanien des Cervantes humoriſtiſche Satire die Auflöſung des Ritterideals poſitiv ausgedrückt hatte, ſo fehlte es auch Frankreich nicht an einem ſolchen poſitiven Denkmal. Dies waren die Caricaturen des François Rabelais, 1483 aus Chinou in der Touraine geboren und 1553 zu Paris geſtorben. Er war ein Mönch, aber zugleich ein gelehrter und welterfahrner Arzt, der ſich ſäculariſiren ließ, ſich als Schriftſteller Meiſter Alcofribas, den Abſtractor der Quinteſſenz nannte und 1535: la vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel in Einem Buche, und 1542: Pantagruel, roi des dipsodes, restitué à son naturel, avec ses faits et prouesses épouventables, in 4 Büchern herausgab. Dieſe Compoſitionen ſind in der Poeſie in der That daſſelbe, was die ungeheuerlichen Geſtalten eines Höllenbreughels oder Hieronymus Boſch in der Malerei. Die Geſchichte der Kunſt hat mit ihnen weniger zu ſchaffen, als die Culturgeſchichte. Es ſind kecke Satiren auf die Sophiſterei der Scholaſtik, auf die Verderbtheit des Klerus, beſonders des Papſtthums, auf die Zuchtloſigkeit der damaligen Pariſer Sitten, die bis in die geringſten Einzelheiten geſchildert werden, auf die Völlerei und

Schlemmerei des Zeitalters, gegen Ende auch auf die Politik deſſelben. Gargantua iſt ein Freſſer; Pantagruel ein Säufer. Die Anlage ihrer Geſchichte iſt nun zwar biographiſch, allein ohne irgend ein pſychologiſches oder ethiſches Intereſſe. Rabelais überläßt ſich mit ſeinem unendlichen Talent zur Komik jeden Augenblick den Einfällen, die ihm gerade kommen, unterdrückt keinen Witz, der ſich ihm darbietet, und wühlt ſich mit Behagen gern in den ſchlammigſten Cynismus hinein, in welchem er ſich ſelbſt mit den ekelhaften ſyphilitiſchen Geſchwüren befaßt. Die Gelehrſamkeit reizt ihn, bei einer gegebenen Gelegenheit alle möglichen Variationen derſelben katalogartig aufzuzählen z. B. Spiele der Kinder, Unarten derſelben, Wurſtarten, Bücher einer Bibliothek u. ſ. w. Wie er ſo in das Aparteſte ſich verliert, ſo geht er auch wieder zur Parodie der Rieſen und Helden, der Ritterromane, ins Koloſſale, in die lächerlichſten Uebertreibungen. Das ritterliche Ideal behandelt er mit nicht geringerer Verachtung, als das mönchiſche. Er iſt voller Witz, Laune, Schalkheit, Phantaſie und hat, im Gegenſatz zur höfiſchen Poeſie, die Sprache des Volks aufgenommen, die er mit der genialſten Willkür durch die kühnſten Schöpfungen erweiterte, allein im Ganzen haftet ihm eine Formloſigkeit an, die auch bis zur Rohheit ſich verläuft. Die Zote iſt ihm zu wenig Mittel und wird nicht, wie bei Ariſtophanes, durch einen höhern Idealismus des Ganzen aufgezehrt. Obwohl Rabelais auch der Philologen und der Griechiſchen Götter ſpottet, ſo hat er doch in den beiden letzten Büchern des Pantagruel die wahrhaften Geſchichten des Lukianos nachgeahmt. Die ergötzlichſte Figur ſeiner krauſen Erzählung, der vielgereiſte Panurge, wird ſchon nach Beendigung des Kriegs des Pantagruel mit den Dipſoden vom dritten Buch ab die Hauptperſon. Er möchte nämlich gern heirathen. Die Bedenken gegen dieſe Neigung werden mit mediciniſch-gründlicher aber extrem cyniſcher und widriger Breite erörtert und zuletzt will Panurge das Orakel der heiligen Flaſche darüber befragen; dies gibt die Veranlaſſung zu einer Reiſe nach den Inſeln der Medamothen d. h. Nirgendheimer, der Papaugaus, des Laternenvolkes u. ſ. w. Jede Inſel bietet Gelegenheit zu einer beſondern Satire. Panurge gelangt endlich auch zu ſeinem Zweck. Die

heilige Quelle, aus welcher er die Flasche empfängt, murmelt ein Orakel, welches die Priesterin für das bedeutendste erklärt, das sie je vernommen. Es heißt nämlich: Trink! (Deutsch in einer wunderbar vollendeten nur mit Rückerts Uebersetzung des Hariri zu vergleichenden Weise von Gottlob Regis, Leipzig 1832) — Am Glücklichsten nachgeahmt wurde die buntscheckige Manier Rabelais von Beroalde de Berville in seinem Moyen de parvenir.

Die Entwickelung dieser Periode theilt sich, 1) in die Assimilation der antiken und der Italienischen Formen; 2) in die Erhaltung des romantischen Ideals durch den Roman; 3) in den völligen Sieg des pseudoantiken Ideals durch das Drama.

### 1) Die Assimilation der antiken und der Italienischen Formen.

Durch Franz I., der persönlich allerdings, wie der Deutsche Maximilian, noch einen ritterlichen Charakter hatte, wurde die antike Richtung entschieden gepflegt. Seine Schwester Margarethe, geb. 1492, die zuerst an den Herzog Karl von Alençon, nach dessen Tod an den König von Navarra, Heinrich d'Albert, vermählt war und 1549 zu Ortez in Bigorre starb, war selbst eine ausgezeichnete Dichterin, die jedoch noch der Romantik huldigte. Sie schrieb 4 Mysterien, la comédie de la nativité de Jesus Christ; de l'adoration des trois rois; des innocens; und du désert, nämlich der Flucht Josephs und Maria's in die Wüste; außerdem zwei Farçen: la comédie de deux filles et de deux mariées und la farçe de Trop, Prou, Peu, Moins. Diese Werke aber, so wie viele andere vom Triumph des Lammes, vom Spiegel der sündigen Seele u. s. w. sind verdunkelt von ihren Novellen. Es sollten auch 100 werden, wie im Decamerone, allein sie kam nur bis zur 73sten am achten Tage. Eine Gesellschaft von Badegästen, die aus den Pyrenäenbädern zurückkehren, unterhält sich damit bei schlechtem Wetter in einem Wirthshause. Die Mönche werden in diesen Erzählungen nicht weniger, als bei Boccaz, durchgezogen. Sie erschienen erst nach ihrem Tode 1558, anfänglich unter dem Titel: Histoire des amans fortunées, später unter dem des

Heptameron. Der Dichter, der den Uebergang aus der romantiſchen Stimmung in die tändelnde, heitere, elegante Manier der Hofpoeſie machte, war Marot.

### Le style marotique.

Es waren eigentlich drei Marot. Jean Marot aus der Normandie, Garderobenintendant Franz I., legte durch ſeine Rondeaux, Epiſteln, panegyriſchen Epen u. drgl. den Grund zu dem zierlich nüchternen, reinlich witzelnden, verbindlich complimentirenden Styl, den man le style marotique nannte. Sein Sohn Clément Marot, 1495—1544, Kammerdiener Franz I., der Geliebte erſt der Gräfin Diana von Poitiers, dann der Margaretha von Navarra, vom Klerus wegen ſeines proteſtantiſchen Sinnes und wegen ſeiner Ueberſetzung der Pſalme verfolgt, ſo daß er die letzten Jahre ſeines Lebens unſtät im Auslande von Ferrara nach Genf, von Genf nach Turin umirrte, zeichnete ſich durch die naive Leichtigkeit ſeiner Epigramme, Rondeaux und kleinen Lieder aus. Wenn von ihm gewöhnlich geſagt wird, daß er die Ekloge in die Franzöſiſche Poeſie eingeführt habe, ſo iſt dies irrig, weil die Idylle ſchon ſeit den Paſtoralen der Provençalen und den Paſtoreten der Trouvères in Frankreich heimiſch war. Er brachte nur die Nachahmung der Virgilianiſchen Bukolika hinzu. Sein Sohn Michel Marot ſchloß ſich ſeiner Manier an. Wenn gewöhnlich J. Renaud de Segrais, 1624—1701, als Begründer der Franzöſiſchen Ekloge genannt wird, ſo bezieht ſich dies lediglich auf die correcte Form des novantiken Ideals; der Sache nach waren die bergeries längſt vorhanden.

### Die Franzöſiſche Plejade.

Marot ahmte die Alten nach, ohne ein principielles Bewußtſein über ſich zu haben. Seine Freunde und Nachahmer zeigten dies ſchon in höherm Grade. Von dieſen ward der Satiriker Etienne Dolet zu Paris 1546 als Ketzer verbrannt. Mellin de St. Gélais, der 1559 als königlicher Bibliothekar zu Paris ſtarb, führte das Sonett und Madrigal von den Italienern zurück

und ahmte in seinen Erzählungen den Boccaz und Arioſto nach. Um die Mitte des ſechszehnten Jahrh. machte man ſich die Nachahmung der Alten mit Bewußtſein zum Zweck. Dies war die That von ſieben Dichtern, welche ſich ſelbſt mit dem Siebengeſtirn der Alexandriniſchen Periode unter Ptolemäus Philadelphus verglichen und ſich mit Stolz la pleïade française nannten: Ronſard, du Bellay, Jodelle, Antoine de Baïf, Pontus de Thyard, Remi Belleau und Jean Daurat.

Pierre de Ronſard war der Stifter dieſer Schule. Er war 1525 aus einer alten adligen Familie geboren, machte viele Reiſen und ſtarb als Prior von St. Cosme 1585. Den erſten Ruf erwarb er durch eine Ueberſetzung des Ariſtophaniſchen Plutus, die im Collège Coquerel zu Paris öffentlich mit dem größten Beifall aufgeführt wurde. In den jeux floreaux von Toulouſe gewann er den Preis und der Magiſtrat dieſer Stadt ertheilte ihm das Prädicat poète français, welches ſeine Bewunderer bis zu dem eines prince des poètes français ſteigerten. Ronſard ging nun alles Ernſtes darauf aus, die Franzöſiſche Sprache durch die Aſſimilation Griechiſcher und Römiſcher Wörter und Formen umzuſchaffen. Die Marotiſten empfanden dieſe Tendenz als einen unnatürlichen Zwang und machten Oppoſition, allein die Gunſt des Hofs und der ſchon modiſch gewordene Enthuſiasmus für die Alten wendete den Sieg auf Ronſards Seite. Eine Menge ſeiner Latiniſirungen und Gräciſirungen, welche damals durch ihre Neuheit Befremden erregten, haben ſich in der Franzöſiſchen Sprache erhalten; nicht ſo ſeine gewaltſamen Conſtructionen und ſeine oft lächerlichen Metaphern. Neben dem Antiken blieb er aber auch dem Italieniſchen zugewendet und beſang in einigen hundert Sonetten eine Caſſandra. Seine erotiſchen Gedichte ſind unter dem Titel: les Amours de Ronsard zuſammengefaßt und enthalten Sonette, Chanſons, Elegien, Madrigale u. ſ. w. In den 5 Büchern ſeiner Oden ahmte er Horaz und Pindar nach und wurde oft ſchwülſtig und unverſtändlich. Auch die Hymne führte er ein. Das Epos wollte er in ſeiner Franciade antikiſiren. Zum Gegenſtand machte er darin die Stiftung des Königreichs Frankreich durch einen Sohn Hektors, Francus, den ſein Oheim Helenus mit Schiffen

von Griechenland sendet. Er kam aber in diesem langweiligen Gedicht nur bis zum vierten Buch. Zum Metrum machte er darin noch den fünffüßigen Jambus mit regelmäßig wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren. In zwei Büchern Eklogen ließ er Heinrich II. als Henriot, Karl IX. als Carlin, Katharine von Medicis als Catin u. s. w. auftreten. — Sein Freund Joachime du Bellay, wie er, Geistlicher, 1524 — 1560, wurde von seinen Zeitgenossen als der Französische Ovid geehrt. Antoine de Baïf, ebenfalls Geistlicher, trieb die Frivolität des erotischen Gedichts in der Nachahmung Catulls und Martials schon bis in das Priapeïsche.

Der wichtigste Dichter der Plejade wurde aber Etienne Jodelle de Limodin, geb. zu Paris 1532 und daselbst gest. 1573, nicht dadurch, daß er die antiken und Italienischen Formen in der Lyrik und Didaktik weiter bildete, sondern daß er das Drama nach dem Muster der Alten zu reformiren unternahm. Die Italiener hatten dies auch versucht, allein es fehlte ihnen, wie den Deutschen, an einem Centralpunct, von welchem aus eine nachhaltige Wirkung auf die ganze Nation möglich gewesen wäre. Ein solches Centrum besaß Jodelle vor ihnen voraus an Paris. Er gab dem Französischen Drama jene pseudoclassische Physiognomie, die es von da ab über zwei Jahrhunderte behielt, denn er sonderte die Tragödie und Komödie, er führte den Alexandriner, die 5 Acte und die 3 sogenannten, dem Aristoteles aus Mißverstand aufgebürdeten Einheiten ein, daß nämlich die Handlung als Eine sich an demselben Ort und in dem Verlauf derselben Zeit, etwa Eines Tages, entwickeln müsse, wenn sie eine natürliche Wahrscheinlichkeit besitzen solle. 1552 führte er im Hôtel de Rheims in Gegenwart des Hofs seine Cleopâtre captive auf. Er behielt darin, wie auch viele Italiener von Alberto Mussato an versucht hatten, den Chor bei, der jeden Act mit Gesang beschließt und in den letzten Acten als Theilnehmer und Rathgeber mitspricht. Die Handlung des Stückes bis zum Tode Cleopatra's war nur gering, aber die Steigerung der Declamation vortrefflich. Den ersten Act hatte er ganz in Alexandrinern abgefaßt, die folgenden Acte noch in fünffüßigen Jamben mit willkürlicher Reimfolge. Die Chor-

geſänge waren in Strophen, Antiſtrophen und Epoden getheilt. Die Rolle der Cleopatra ſpielte der zwanzigjährige Dichter ſelbſt. Der große Erfolg dieſer Tragödie begeiſterte ihn, ſich auch im Luſtſpiel zu wagen. Dies that er mit ſeinem Eugène ou la rencontre in vierfüßigen Jamben. Der reiche und wohlgenährte Abbé Eugen hat ſeine Geliebte Alix mit einem einfältigen Burſchen Guillaume vermählt, ihren Umgang deſto bequemer zu genießen. Er trägt ſeinem Caplan Meſſire Jean auf, ſie im Auge zu behalten, damit ſie nicht etwa auch noch andere Liebhaber zulaſſe, da ſie ſchon vor ihm einen Galan, den Gascogner Hauptmann Florimond, gehabt habe. Dieſer kommt vom Kriege mit den Kaiſerlichen zurück, ſehnt ſich nach ſeiner Alix, läßt ſie durch ſeinen Burſchen Arnault auskundſchaften und überhäuft ſie, als er ihre neue Lage entdeckt, mit Prügeln. Guillaume wird überdem von ſeinem Gläubiger Mathieu bedrängt und ſo fehlt es denn nicht an Verlegenheiten aller Art. Der Abt Eugen hat aber eine Schweſter Helene, welche ſchon früher in Florimond verliebt war. Er beſtimmt ſie, ſich zu ſeiner Rettung dem Hauptmann zu ergeben, beſchwichtigt den Gläubiger Guillaumes und ſchließt mit letzterm einen förmlichen Vertrag ab, daß er von nun ab mit ſeiner Frau, die er liebe, recht oft ohne alle Sorge ſchlafen könne, was Guillaume, da er gar nicht eiferſüchtig ſei, ihm gern zugeſteht. Dieſer Komödie fehlt es nicht an Handlung, nicht an feſter und genauer Zeichnung der Charaktere, nicht an einem lebendigen Dialoge, allein die ſittliche Schamloſigkeit des Inhalts iſt widrig. Ein frivoler Pfaffe war alſo der erſte Gegenſtand des antikiſirenden Luſtſpiels bei den Franzoſen, aber noch kein Tartüffe, denn der Abt Eugène iſt kein Heuchler, ſondern geht ſeinen Gelüſten zwar mit kluger Vorſicht, allein ſonſt mit Offenheit nach. Jodelle ſpielte auch dies Stück mit ſeinen Freunden ſelber, im Hôtel de Rheims, dann im Collège Boncour mit höchſtem Beifall! Er ſchrieb hierauf noch eine Tragödie: Dido se sacrifiant mit einem Chor von Trojanern und Phönizierinnen, die abwechſelnd auftreten. Den Dialog führte er hier ſchon in Alexandrinern mit regelmäßig wechſelndem männlichen und weiblichen Reim durch. — Von ſeinen Freunden überſetzte Baïf die Antigone des Sophokles und bearbeitete den

Miles gloriosus des Plautus und den Eunuchen des Terenz für Jodelle's Theater. Sein Freund Remi Belleau, der auch selber mitspielte, stellte in einer Komödie: la reconnue, die Schicksale einer jungen Nonne dar, die den Schleier ablegt, Protestantin zu werden, bei der Einnahme von Poitiers aber einem Hauptmann als Beute zufällt und ihn zuletzt in Paris heirathet. J. Grevin und G. Brunin schlossen sich als Dramatiker ganz an Jodelle an.

Der Richtung nach gehörten zur Plejade viele nun vergessene Dichter, wie Tahureau, du Bartas, der auch als Prince des poètes gepriesen wurde, weil er Ronsards Manier noch übertrieb, St. Marthe u. A. Sie versuchten, in der Französischen Sprache, der Quantitätslosigkeit derselben zum Trotz, Hexameter und Pentameter, Aleäische und Sapphische, zugleich gereimte, Oden zu machen. (K. A. Mayer: das Französische Siebengestirn in Prutz Literarhistorischem Taschenbuch, Leipzig, II, 1844, 1—72.)

## Der correcte Styl der Malherbéschen Schule.

Die Reinheit und Eleganz der Französischen Sprache arbeitete sich aus den Gräcismen und Latinismen und aus dem Schwulst der Ronsardschen Schule wieder heraus und fixirte sich durch Malherbe in jener verständig klaren, anständig nüchternen, höfisch geleckten Weise, die eigentlich schon mit Thibaut von Navarra ihren Anfang genommen hatte. Schon vor Malherbe hatten Jean Bertand und Philippe Desportes, zwei hochgestellte Geistliche, sich einer größeren Correctheit befleißigt. François de Malherbe aus Caen 1555—1628, ein vornehmer Normanne, der in Heidelberg und Basel studirt und unter der Ligue gegen Heinrich IV. gekämpft hatte, begründete in seinen Sonetten, Epigrammen, Chansons und Gelegenheitsgedichten die normale Form des poetischen Styls der Franzosen, worin Theophile Viaud 1590—1626, François Maynard 1582—1646, J. François Sarazin, gest. 1654, Honorat de Racan, gest. 1670, Gerard de St. Amand u. A. ihm nacheiferten. Eine selbstständigere Stellung nahm Mathurin Regnier, 1573—

1613, durch die 16 Satiren ein, die er mit ſcharfer Weltbeobachtung und in kerniger Sprache dem Juvenal und Perſius nachahmte.

Weil die Form den Ausſchlag für den Styl gibt, ſo wurde der Inhalt faſt gleichgültig. Man ſchrieb oft bloße Proſa, aber in Verſen, rhythmiſch untadelhaft, dem Sprachgebrauch der von Richelieu begründeten Akademie gemäß. Jean de la Fontaine, 1621 aus Chateau Thierry in der Champagne geb. und 1694 geſt, verfaßte Sonette, Eklogen, Gloſſen, Balladen, Doppelrondeaux, zwei artige einactige Luſtſpiele: le Florentin und la coupe enchantée, erzählte nach dem Apulejus die Geſchichte der Pſyche, erwarb ſich aber ſeinen eigentlichen Ruf doch zuletzt nur durch naive, anmuthige Wiedererzählung von Fabliaux und von Aeſopiſchen Fabeln, worin er ſogar an dem Juriſten Jean Paſſerat unter Heinrich IV. einen glücklichen Vorgänger gehabt hatte. Lafontaine ging im Ton mehr auf den style marotique zurück, ohne jedoch der Correctheit des Ausdrucks etwas zu vergeben. In ſeinen contes fand er einen Nachahmer an Jacques Vergier, der 1720 ermordet ward; in ſeinen Fabeln an Euſtache le Noble, der 1711 ſtarb.

Die Correctheit iſt denn auch das Einzige, was wir hier von einer ganzen Schaar von Dichtern zu erwähnen haben, die im Leben dem Libertinismus huldigten und eine Menge von flüchtigen Dichtungen in reizender Nachläſſigkeit hervorbrachten, die als Momente des ſocialen Proceſſes ihre ephemere Bedeutung hatten, von der Culturgeſchichte beachtet zu werden verdienen, für die Kunſt aber keine ſonderliche Epoche bilden. Die Auflöſung des ritterlichen Ideals tritt in ihnen als vollkommene materialiſtiſche, atheiſtiſche, epikuräiſche, frivole Lebensanſicht hervor. Man entfremdete ſich der chriſtlichen Romantik in dem Grade, daß man ſie nur noch albern und geſchmacklos fand. In der That, wenn man in Goujet bibliothèque Françoise, Paris, 1748—56, 18 Volls., die uns das vollſtändigſte Material für dieſe ganze Periode darbietet, die Menge der Namen, die hieher gehören, lieſt und vom eilften Bande ab die Auszüge aus den Poeſien dieſer Dichter und Dichterlinge, ſo kann man nicht umhin, zu urtheilen, daß die religiöſe und ſittliche Corruption,

die man so oft im achtzehnten Jahrh. als ein Product der Encyklopädisten schildern hört, längst vor diesen als die Wirklichkeit der vornehmen Welt existirte und daß die Encyklopädisten gegen diese genußsüchtigen Witzlinge, die sich selbst les voluptueux nannten, sehr ernste Männer waren. Remi Belleau hatte den Anakreon in's Französische übersetzt und nun wimmelte es von Nachahmern des Griechischen Skolions. Marot hatte einen Tempel des Cupido geschrieben und diese Allegorie wurde nun zu Tode gehetzt. Der Staatsrath Isaac de Benserade, 1612—91, empfing seiner gesellschaftlichen Niedlichkeiten wegen den Namen des Hofpoeten. Emanuel Luillier, von seinem Geburtsort, einem Dorfe Chapelle bei Paris gewöhnlich nach diesem genannt, 1616—86; sein Freund Bachaumont; Guillaume Anfrie de Chaulieu 1639—1720, ein Geistlicher, der Französische Anakreon; dessen Freund Ch. Auguste de la Fare, 1644—1712; Alexander Lainez 1650—1710; eine Menge Abbés, Linière des Ivetaux, sein Freund St. Pavin Cotin und viele Andere gehören in diese Kategorie, die sich mit dem höhern Aufschwung der Ode in Jean Baptiste Rousseau 1669—1741 vollendete. In diesem Dichter, dem Sohn eines Pariser Schusters, erreichte die Malherbesche Diction ihre vollkommenste Würde und Reinheit.

### Die epische Pseudoromantik.

Während nun die gebildete, geistreiche Gesellschaft sich ganz und gar in ihrer Lyrik antikisirte und sich mit ihrer Phantasie gänzlich in den Vorstellungen der Griechisch-Römischen Mythologie und Geschichte bewegte, erhielt sich die Romantik des ritterlichen Ideals in der Form von Epen und Romanen. In Italien konnte der eigentliche Roman gar keinen Boden gewinnen. Die romantische Pseudoepik vertrat dort seine Stelle. In Spanien entwickelte sich neben dem Schäferroman der Schelmenroman; in Frankreich, dem Mutterlande des Ritterromans, kam es zu einer Mischgattung, die in ihrer Tendenz noch immer dem altritterlichen Ideal der Amadisromane anhing, allein durch die Veränderungen, welche die absolute Monarchie erheischte, indem

ſie den Ritter zum bloßen Edelmann und Hofmann herabſetzte und ſeit Franz I. den Anſpruch an eine mit dem Griechiſch-Römiſchen Alterthum vertraute Bildung machte, zu einer Umgeſtaltung des Tons gezwungen war. Man kann ſie daher pſeudo-romantiſch nennen. Sie erfriſchte ſich materiell durch Nachahmung und Verarbeitung Spaniſcher und Griechiſcher Elemente. 1595 war in Spanien die mit vielen Romanzen durchwebte Historia de las guerres civiles de Granada, angeblich von G. Perez de Hita, erſchienen. Eine genaue Franzöſiſche Nachahmung und ſpäter eine wörtliche Ueberſetzung durch Sane gaben allen den Franzöſiſchen Romanen Nahrung, in welchen Mauriſche Sitten geſchildert wurden. In der Structur der Romane, in der Anlage der Situationen, in den Schickſalswendungen, in den Beſchreibungen von Paläſten, Gärten, Kunſtwerken, Aufzügen, wirkten aber die Griechiſchen Romane, deren wir ſchon ſo oft haben gedenken müſſen, in ganz unberechenbarem Maaße ein und man kann die Macht, mit welcher der Griechiſche Genius das Gebiet der äſthetiſchen Production bis in ſo entlegene Regionen beherrſcht, nicht genug bewundern. Amyot überſetzte Heliodors Aethiopika 1547 in's Franzöſiſche und ſie erlebten noch vor Ablauf des Jahrhunderts zehn Auflagen. Gleiche Begeiſterung erregten die Erotika des Achilles Tatios, die nach einer Spaniſchen Nachbildung von Nunnez de Reinoſo in ſeinen Amores de Clareo y Florisea 1554 bekannt wurden.

Die Pſeudoromantik verſuchte nun zuerſt ein chriſtlich-feudales Epos zur Verherrlichung der Franzöſiſchen Monarchie. Aller Gelehrſamkeit, allem Fleiß, ja allem Talent zum Trotz brachte ſie hier nur unerquickliche, düſtere Gemälde hervor, wie Jean Demarets de St. Sorlin, 1595—1676, in ſeinem Clovis; Jean Chapelain, 1595—1674, in ſeiner Pucelle ou la France delivrée; George de Scudéry, 1601—1667, in ſeinem Alaric ou Rome vaincue; Pierre Lemoine, 1601—1672, in ſeinem St. Louis ou la sainte couronne reconquise; St. Amand in ſeinem Charlemagne u. ſ. w. Alle dieſe innerlich todten Epen ſind weitere Ausläufer der Manier von Ronſards Franciade.

Die ſchwärmeriſche Empfindſamkeit des Schäferromans

wurde durch die Astrée von Honoré d'Urfé, 1567—1625 mit dem Intereſſe der Geſellſchaft dadurch in engere Verbindung geſetzt, daß er ſeine eigene Geſchichte hinter den Römern, Druiden, Franken und Burgundern verſteckte und ſich ſelbſt Seladon nannte. Wenn man von hier ab, weil die Astrée in ihrer Umarbeitung 5 ſtarke Bände einnahm, die langathmigen Romane, les romans de longue haleine, zu rechnen pflegt, ſo vergißt man, daß die Proſaromane vom Gral, daß Perceforeſt, daß die Amadisromane ſchon eben ſolche weitſchweifige Erzählungen geweſen waren. Urfé war von der Nachahmung der Spaniſchen Schäferromane ausgegangen, hatte aber dem paſtoralen Element im Widerſpruch mit der Natur der Idylle eine ſtarke Beimiſchung des kriegeriſchen gegeben.

Den Uebergang zum ſogenannten heroiſchen Roman machte Gomberville durch ſeinen Polixandre, der, eine Nachahmung der Griechiſchen Romane, 1632 erſchien. Ihm ſchloß ſich Gautier de Coſtes de la Calprenède 1646 mit ſeinen vielbändigen Romanen Cleopatre, Cassandre und Pharamond an und an ihn reihete ſich Madeleine de Scudéry 1607—1701. Die Memoirenſchreibung, die mit Froiſſart und Brantome ſich ſo ſehr dem Roman genähert hatte, und die politiſchen Romane, die in Lateiniſcher Sprache in der urbs solaris von Campanella, in der Utopia von Morus, in der Argenis von Barclai erſchienen waren, wirkten auch auf die Reflexionen ein, welche man den heroiſchen Romanen einwebte, weshalb man ſie auch als politiſch galante bezeichnete, eine in jeder Beziehung richtigere Benennung. Die Scudery überließ ſich einer grenzenloſen Breite und machte den Anfang jener Schriftſtellerinnen, welche ſeitdem in der neueren Literatur den Roman ſo oft mit einer wahrhaft erſchreckenden Fruchtbarkeit angebauet und ihn der Mittelmäßigkeit überliefert haben. Ihr Ibrahim ou l'illustre Bassa enthielt 4, ihr Artamène ou le grand Cyrus 10, ihre Clélie 10, ihre Almahide ou l'Esclave reine 8 Bände. Cyrus wurde von hier ab öfter der Gegenſtand epiſcher Compoſitionen, unſtreitig weil auch für ihn ein Grieche, Xenophon in der Kyropädie, das Fundament gelegt hatte, denn man kann dieſelbe in der That als den erſten politi-

ſchen Roman betrachten. Die Kyropädie iſt ein pädagogiſcher Fürſtenſpiegel.

Schon in eine förmliche Poetiſirung der Geſchichte ging Fräulein Charlotte Roſe de Caumont de la Force, 1650—1724, über, welche die Geſchichte der Margarethe von Navarra, des Königs Guſtav Waſa, des Burgundiſchen Hauſes u. ſ. w. romantiſirend beſchrieb. Madame de Villedieu, 1640—1683, ſpann Anekdoten von Cäſar, Solon, Alcibiades zu weitläufigen galanten Romanen aus. In Spaniſcher Novellenmanier ſchrieb ſie galanteries Grenadines. Pioche de la Vergne, Gräfin de la Fayette, 1633—1693, ſchrieb die Geſchichte der Herzogin von Orleans, Henriette's von England; Zaïde; la princesse de Cleves; la comtesse de Tende; mémoires de la cour de France u. ſ. w. mit Geiſt und Anmuth. Der Graf von Buſſy, Roger de Rabutin 1618—93, verrieth in ſeiner Histoire amoureuse des Gaules die galanten Intriguen und pikanten Scandale am Hof Ludwigs XIV. mit ſolcher Schamloſigkeit, daß er deshalb für immer von demſelben verwieſen wurde. Die Vorausſetzung von Anzüglichkeiten, das Suchen nach Anſpielungen war ſo allgemein, daß ſogar die Aventures de Télémaque des Biſchofs de la Motte Fénélon, 1651—1715, während ihres Drucks verdächtigt wurden, der Druck deshalb abgebrochen werden mußte und eine vollſtändige Ausgabe erſt 1717 erſchien. Dies in lieblicher Würde und wohllautender Proſa geſchriebene Werk iſt auch ein Fürſtenſpiegel, in welchem die an Homer's Odyſſee anknüpfenden Begebenheiten dem didaktiſchen Intereſſe des Verſtandes untergeordnet ſind. Für den pſeudoantiken Geſchmack der Franzoſen war es claſſiſch.

Den Spaniſchen Sittenroman ahmte Paul Scarron nach, 1610—1660. Er ſchrieb 5 Novellen nach dem Spaniſchen und den Roman comique, dem er den viage entretenido, zu Grunde legte, in welchem 1603 Aguſtin de Rojas Villandrando die ergötzlichen Erlebniſſe einer wandernden Schauſpielertruppe beſchrieben hatte. Scarron hatte viel Sinn für das Burleske, ſchrieb burleske Oden, eine burleske Gigantomachie: Typhon, und travestirte in 8 Büchern die Virgiliſche Aeneis. — Wenn Scarron in ſeinem Roman le ridicule cam-





pagnard die provinciellen Sitten zum Gegenstand machte, ſo ſchilderte der gleichzeitige Furetière in ſeinem Roman bourgeois die Sitten des Pariſer Bürgers. — Alain René le Sage, 1668—1747, ahmte mit Geiſt Spaniſchen Muſtern eine Menge komiſcher Romane nach, von denen wir hier nur den Guzman d'Alfarache nennen wollen, welchen er dem Aleman, ferner den Diable boiteux, welchen er dem Perez de Guevara, und den Gil Blas de Santillana, welchen er dem Vicente Espinel nachbildete. Durch Abglättung und Verfeinerung, ſowie dadurch, daß er die Spitzbübereien und das Elend der untern Volksclaſſen, die im Spaniſchen Schelmenroman nicht fehlen, überging, machte er dieſe Darſtellungen für die ganze Europäiſche Ariſtokratie mundrecht. Er überſetzte auch den Don Quixote. Dem poſitiven Ritterideal ſich zuneigend ſind ſeine zum Seeroman überlenkenden Abenteuer des Ritters Beauchesne, Capitains der Flibuſtier. Sein Bachelier de Salamanque und ſeine Histoire de Stevanville de Gonzales ſtehen den genannten Werken nach.

Die epiſche Pſeudoromantik war von der monotonen Feierlichkeit der chriſtlich feudalen Epen zur ſchmachtenden Sentimentalität der allegoriſchen Paſtoralen, von dieſer zum heroiſchen und politiſch galanten Roman, von dieſem zum hiſtoriſchen und von dieſem endlich zum komiſchen Sittenroman übergegangen, der von ſeiner Spaniſchen Abkunft her noch die meiſten wirklich romantiſchen Momente enthielt. Der Ausgang dieſer ganzen Epik war ein Abſpringen aus dem chriſtlich Romantiſchen überhaupt in das Morgenländiſche, für welche Richtung der Ibrahim und die Almahide der Scudéry ſchon den Anfang gemacht hatten. Dieſer Ausgang war das Mährchen, welches in der Keltiſchen Beimiſchung der Franzöſiſchen Nation einen ganz heimathlichen Boden fand. Wenn wir das Karolingiſche und Bretoniſche Epos, wenn wir die allegoriſchen Moralitäten, wenn wir die Amadisromane erwägen, ſo werden wir nicht erſtaunt ſein, daß der Franzöſiſche Verſtand, der eine ſo logiſche Manier verfolgt, auch in's Phantaſtiſche umſchlägt, um ſich gleichſam von ſeiner Regelmäßigkeit durch den Zufall des Spiels zu erholen. Nebenher wurde jedoch ſowohl das Orientaliſche Koſtum als die Form





des Mährchens zu einer Maske der Satire. Der ältere Perrault, Charles, 1626—1703, gab 1697 Contes de ma mère l'oye heraus, die ſo viel Glück machten, daß ihnen ſchon 1698 die Contes de Fées von der Gräfin von Aulnoy folgten, die 1705 ſtarb. 1704—8 überſetzte nun Ant. Galland (1646—1715) die Mährchen von Tauſend und Einer Nacht aus dem Arabiſchen und Petit de la Croix die von Tauſend und Einem Tag aus dem Perſiſchen. Es erſchienen Nachahmungen über Nachahmungen von Simon Gueulette, von den Gräfinnen Auveuil, Murat u. ſ. w. Graf Anton Hamilton wollte ſich 1720 darüber luſtig machen, traf aber den Mährchenton ſo vortrefflich, daß ſeine Erzählungen: le bélier, l'histoire de fleur d'épine, les quatres Facardins und Zénéide noch jetzt den beſten zugezählt zu werden verdienen. Perraults Mährchen, zu denen er vorzüglich die Novellenſammlung Straparola's und den Pentamerone des Neapolitaners Battiſta Baſile, der 1637 herausgekommen war, benutzte, wurden in alle Europäiſche Sprachen überſetzt. Sie ſind es, aus welchen die Geſchichten vom Blaubart, Däumling, geſtiefelten Kater, Rothkäppchen u. ſ. w. abſtammen, welche durch Tieck auch der Deutſchen Romantik angeeignet ſind.

---

## 3) Das claſſiſche Theater.

Die ganze Eigenthümlichkeit des novantiken Ideals kam in der dramatiſchen Poeſie der Franzoſen zum Vorſchein. Im Roman konnte daſſelbe, der Natur der Sache nach, weniger durchdringen. In der Lyrik herrſchte es zwar, allein in einer unvollkommenen Weiſe, denn die alten Töne der urſprünglich Provençaliſchen Lyrik kehrten immer zurück; die Italieniſchen Formen, deren man nicht mehr entrathen konnte, waren ja aus ihr hervorgegangen. Die quantitätsloſe Sprache und der Reim machten hier eine völlig ſervile Nachahmung der Alten unmöglich. Die geſelligen Verhältniſſe und die Denkungsart waren bei aller äußern Aehnlichkeit des damaligen Paris mit dem kaiſerlichen Rom und dem Perikleiſchen Athen im Innerſten endlich noch ganz andere,





weil sie in ihrem Naturalismus und Epikuräismus sich doch ihres Widerspruchs mit dem Christenthum bewußt waren, auch wenn sie nur die Götter der Griechen und Römer in ihren Gedichten figuriren ließen. Nannte man doch charakteristisch genug die Anwendung der Mythologie nur eine Maschinerie! Im Drama konnte aber das novantike Ideal bis zu einer Vollständigkeit und Reinheit sich durchsetzen, wie sie in der Lyrik und Epik unmöglich war. Dennoch ist es ein Irrthum, wenn man sich, wie es sehr häufig geschieht, vorstellt, daß die Franzosen das romantische Element des Drama's ganz auszuschließen vermocht hätten. Man überzeugt sich nämlich bei einer näheren Betrachtung, daß α) eine sehr umfangreiche Assimilation des Spanischen Drama's stattfand; β) daß die strenge Scheidung der Tragödie und der Komödie sehr allmälig erfolgte und das Extrem der pièces à scènes detachées so wie die Farçen des Volkstheaters immer neben sich hatte; und daß γ) in der Entstehung der sogenannten Comédie larmoyante sich im Grunde nichts Anderes, als das romantische Element, wieder geltend machte.

### α) Die Assimilation des Spanischen Drama's.

Während des ganzen sechszehnten Jahrh. wurden noch immer Mysterien und Moralitäten aufgeführt. Die kirchliche Reform benutzte sie sogar zu heftigen Protesten gegen das Papstthum. Jodelle's Cleopatra, mit welcher das antike Princip zuerst auf dem Theater siegte, wurde 1552 gespielt. Der Sinn des Publicums war jedoch im Allgemeinen noch romantischer gestimmt und daher die Aufnahme Spanischer Stücke erklärlich. Die Spanische Bühne beherrschte damals Italien und Frankreich. Ja selbst als die Theorie des novantiken Ideals schon anerkannt war, blieb sie für das Lustspiel vornämlich die unerschöpfliche Fundgrube. Die Französischen Dramatiker bedienten sich für die Betitelung derjenigen Stücke, in welchen sie, den Spaniern folgend, das Tragische mit dem Komischen vereinten, ganz unbefangen des Ausdrucks Tragikomödie. Nachahmung der Antike und Nachahmung der Spanischen Romantik wechselten miteinander ab. Ebenso der Gebrauch des Verses und der Prosa. St. Gélais





führte 1559 eine Sophonisbe in Prosa auf. Jean und Jacques de la Taille schrieben Lustspiele in Prosa, ersterer auch ein gutes Trauerspiel: la famine. Jean de Mayret, der 1655 starb, schrieb Tragödien: Cleopatre, Virginie, Sophonisbe, Solyman, und Schäferdramen Chryseide, Silvie, worin ihm Tristan l'Hermite, Nicolas Filleul, Pierre Matthieu, Nicolas de Montreux, Jean Heudon und Fronton nachfolgten, welcher letztere auch eine Pucelle d'Orleans dichtete. La Peyronse gab 1555 eine Médée ganz in gereimten Alexandrinern, die erste Tragödie in dieser durchgeführten Form, und Robert Garnier erhob in seinen Tragödien Hippolyte 1573 und in les Juives, worin er die Geschichte des Königs Zedekias behandelte, den Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetz. Aus dem Arioste nahm er den Stoff zu einer Bradamante.

### Troupe de la comédie Française.

Die Confrairie de la passion erkannte jetzt, daß die Epoche ihrer Darstellungen vorüber sei. Da sie das Privilegium der öffentlichen theatralischen Aufführungen besaß, so hatten die Dichter bis dahin ihre Stücke auf Privatbühnen spielen müssen. 1592 verpachtete die Passionsbrüderschaft ihr Privilegium an die Troupe de la comédie française, so daß das heutige Théâtre français in der That mit dem ältesten stehenden Theater des neueren Europa's in ununterbrochenem Zusammenhang ist. Auch im Quartier des Marais erhielt 1600 eine Gesellschaft die Erlaubniß zum öffentlichen, regelmäßigen Spiel. Die Troupe de la comédie française machte Alexandre Hardy zu ihrem Theaterdichter, der unendlich fruchtbar war. Von etwa 800 Stücken haben sich aber nur 41 erhalten, welche den Beweis liefern, daß er den Spaniern das Meiste entlehnte, wie z. B. der Diana des Montemayor seine Felismène. — Auch Jean Rotrou, 1609—50, beutete die Spanier aus und zwar mit inniger Anempfindung und vielem Geschick. Nach Lope de Vega dichtete er la belle Alfrède; Laure persecutée; Lope de Cordone; occasions perdues; la bagne de l'oubli u. s. w. und behielt offen den Titel der Originale bei. — Paul Scarron 1610—60,





der den Spaniern auch im Roman und in der Novelle folgte, ſchrieb Jodelet maître et valet nach Rojas: Ame crinde: Don Japhet d'Arménie nach Moreto's: Marques de Carrajol; Le gardien de soi même nach Calderons: Alcaide de si mismo; la fausse apparence nach eben deſſelben: no siempre lo peor es cierto u. ſ. w. — Rotrou, Boisrobert, B. Baro, Colletet u. A. halfen auch dem Cardinal Richelieu, der gern als dramatiſcher Dichter glänzte, ſeine Stücke componiren: Mirame; l'aveugle de Smyrne; les Thuilleries; la grande pastorale &.

### β) Die Scheidung der Tragödie und Komödie.

Das Spaniſche Nationaltheater hatte die Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen ſelbſt in den Auto's feſtgehalten. Es war der Typus des den Franzoſen geläufigen Myſteriums, ſo daß von dieſer Seite die Verarbeitung Spaniſcher Stücke für ſie gar nichts Fremdes darbot. Die Nachahmung des Antiken, in welchem das Tragiſche vom Komiſchen ſtreng geſondert war, mußte aber zur beſtimmten Scheidung der Tragödie und Komödie führen, wie ſie auch von den Italienern immer beobachtet war. Dieſe Scheidung, vorbereitet durch Jodelle, war die That P. Corneille's und von ihm ab fixirte ſich auch die den Franzoſen bis zur Revolution hin eigenthümliche Theorie für das Drama. Der Kern derſelben war der an ſich ganz richtige Gedanke, daß das Drama, um eine Handlung im Verlauf weniger Stunden darſtellen zu können, eine Kataſtrophe haben müſſe, auf welche in ſteigender Entwicklung alle daran betheiligten Perſonen hinzuarbeiten hätten. Dieſer an ſich dem Weſen des Drama's entnommene Gedanke wurde aber auf eine irrige Weiſe beſchränkt, indem man die Einheit der Handlung auch zu einer Einheit des Ortes und der Zeit machte. Für das Luſtſpiel war dieſe Beſchränkung weniger hinderlich, weil der Stoff ſeiner Handlung als in der Regel der bürgerlichen Geſellſchaft angehörig eher ein Zimmer, einen Garten, eine Straße und dergl. als unveränderlichen Schauplatz möglich macht und weil die progreſſive Bewegung zur Kataſtrophe überflüſſige Epiſoden abſchneidet und dadurch die Spannung fördert, die aus den einzelnen Verwicklungen

reſultirt. Für das Trauerſpiel hingegen, deſſen Probleme aus dem weitſchichtigen Boden des Staates, der Religion und den Colliſionen derſelben entſpringen, mußte dieſe Theorie zu einer Unnatur führen, für welche man ohne Grund die Griechiſchen Tragödien und die Poetik des Ariſtoteles als Auctorität glaubte citiren zu können. Die Folge dieſes Zwanges war nämlich einerſeits der Ausfall aller großen, erſchütternden Scenen, die nur in der Wechſelwirkung des heroiſchen Individuums mit der Maſſe, die nur in der Berührung mit den ewigen Mächten der Natur, mit Wald und Berg, Strom und Meer, Erde und Himmel, möglich ſind; anderſeits die Nothwendigkeit, den breiten Hintergrund eines Volkslebens und der Natur doch zur Anſchauung zu bringen, was man nur durch ärmliche Surrogate vermochte, durch Beſchreibungen von Schlachten, Ungeheuern, Stürmen, durch Briefe, Monologe, namentlich aber durch die ſogenannten Vertrauten, welche dem Helden oder der Heldin von allem Wichtigen und Geräuſchvollen, was ſich draußen begibt, erzählen. Die Declamation mußte daher der Mittelpunct der ganzen Darſtellung werden, denn ihr ward es zugemuthet, alles das für die Phantaſie des Hörers hervorzuzaubern, was er ſelbſt hätte ſehen und hören ſollen. Und in der brillanten Rhetorik dieſer pathetiſchen Declamation haben denn die Franzöſiſchen Dichter in der That auch Großes geleiſtet. Man machte in der Tragödie gewöhnlich das Vorzimmer der Fürſten zum Schauplatz, weil hier noch die größte Möglichkeit für das Zuſammentreffen der verſchiedenſten Perſonen gegeben war. Eben damit wurde aber auch die ganze Handlung oft ſtubenhaft verzwergt und das in der Schwüle der beengten Zimmerluft ſich bis zur Maaßloſigkeit aufſpreizende Pathos um ſo affectirter. Der Ausdruck Maaßloſigkeit betrifft nur die rhetoriſche Breite, denn in der Wahl der Wörter mußte wieder die ſtete Rückſicht auf den höfiſchen Schauplatz und ſeine Umgebungen vorherrſchen. Alles Naive, Gewöhnliche, Naturwüchſige war hier verbannt. Der Ausdruck mußte im Pomp einer ſogenannten edlen Diction auftreten, die ſich ſcheuete, etwas mit den im gemeinen Leben geltenden Benennungen zu bezeichnen und es daher umſchrieb. Solche Metaphern, die oft ins Lächerliche fielen, hatte ſchon Jodelle und ſeine Schule

aufgebracht. Um aber von vorn herein den pathetiſchen Schwung als wahrſcheinlich erſcheinen zu laſſen, entnahm man die Stoffe der Griechiſchen und Römiſchen, der Jüdiſchen und Türkiſchen Geſchichte, indem man dort das Pathos der ihrer Freiheit ſelbſtbewußten Republicaner, hier das Pathos der ihrer Macht und göttlichen Berechtigung ſelbſtbewußten Fürſten entfaltete. Wie wir von der claſſiſchen Lyrik der Franzoſen ſagen mußten, daß ſie ſchon den atheiſtiſchen Materialismus, der eine Phaſe der ſpätern Revolution ausmachte, enthalten habe, ſo müſſen wir auch behaupten, daß der Republicanismus der Revolution ſchon längſt in der Tragödie ſeine leidenſchaftlichſte Sprache gefunden hatte, der jedoch die Apotheoſe der abſoluten Monarchie, wie in Racine's Eſther und Athalie, ebenſo einſeitig gegenüberſtand. — Das Luſtſpiel konnte auch in Proſa, das Trauerſpiel durfte nur in Verſen gedichtet werden. Wollte das Luſtſpiel das des ſogenannten Hochkomiſchen, la haute comédie, ſein, ſo mußte es ebenfalls in Verſen ſein. Der unverbrüchliche Vers für beide war der Alexandriner. Jodelle hatte in ſeinem Abt Eugen noch den vierfüßigen Jambus angewendet, allein ſeit Corneille galt nur noch der Alexandriner auch für die Komödie. Der Alexandriner war das epiſche Versmaaß für die chansons de geste geweſen, deſſen auch die Spanier ſich neben den Redondillen bedient hatten, bevor die Italieniſchen Metren bei ihnen aufkamen. Er war mit unſerm Nibelungenvers und weiter mit dem Scandinaviſchen Fornyrdalag im Grunde daſſelbe Metrum. Er wurde nun ſo behandelt, daß er in der Mitte durch die Cäſur und am Ende durch den Abſchnitt im Sinn der Phraſe, der wenigſtens den Werth eines Komma's haben mußte, zwei feſte Ruhepuncte erhielt. Das Uebergreifen des Sinnes in zwei Verſe, das alte enjambement, war nicht geſtattet. Der Alexandriner eignete ſich daher vortrefflich zur dialogiſchen Antitheſe, allein der Pedantismus ſeiner Behandlung, den erſt Chénier in der Revolutionsperiode brach, beſchränkte die ihm mögliche Mannigfaltigkeit ohne Noth und machte ihn eintönig. Dem Ausdruck moraliſcher Sentenzen war er ſehr günſtig. Die belle phrase konnte in ihm das Pfauenrad ihrer pointirten Epigrammatik bequem auseinanderſchlagen. Aber auch dem Spiel des Witzes in

der Komödie war er sehr zugänglich und die Französischen Dichter, wie Molière und Regnard, haben ihn oft zur wahrhaft classischen Vollendung erhoben. — Die Faßlichkeit und Verständigkeit der strengbegrenzten Composition und die Klarheit des Ausdrucks waren es, welche dem französischen Drama jene universelle Herrschaft eroberten, die es in ganz Europa so lange geübt hat. Der Sturz dieses Systems in seiner Ausartung, den Diderot und Lessing bewirkten, darf die wahrhafte Schönheit, deren es in der That fähig ist, nicht, wie es bei uns Ton geworden, verkennen lassen.

## La Tragédie

Pierre Corneille aus Rouen 1606 geb., 1684 als Dekan der Pariser Akademie gest., machte den Uebergang aus der Spanischen Richtung in die exclusiv Französische. In seinem Lustspiel Mélite 1625 verletzte er noch die Einheit der Zeit. Clitandre war noch eine Tragikomödie. Vier Lustspiele: la veuve; la galérie du palais; la soubrette; la place du roi, hatten nicht den Erfolg, als das: le menteur, nach Alarcons: la verdad sospechosa. La suite du menteur ist ebenfalls nach dem Spanischen des Lope de Vega: Amar sin saber a quien. 1635 gab er seine erste Tragödie Médée. Er schloß sich darin dem Seneca an, dichtete aber, offenbar aus romantischem Bedürfniß, noch eine Liebe des Aegeus zur Kreusa hinzu. 1636 erschien sein Cid, der allgemeine Bewunderung erregte, jedoch im Wesentlichen ein Plagiat an Guillen's de Castro: Mocedades del Cid war, welches sogar die schönsten Momente des Vorbildes verkannte (v. Schack a. a. O. II, 430 ff.). Von 1639 an folgten als die vorzüglichsten seiner Tragödien: les Horaces; Cinna; Polyeucte; la mort de Pompée; Rodogune; Heraclius; Nicomède; Pertharit; Oedipe; Sertorius; Othon; Sophonisbe; Agesilas; Attila. Corneille stand noch auf Seiten der Fronde und war mehr republicanisch, als royalistisch gesinnt. — Sein Bruder Thomas Corneille, auch Corneille de l'Isle genannt, 1625—1709, folgte theils Spanischen Mustern, wie namentlich in seinem: le comte d'Essex; theils seinem

Bruder in ſeinem Timocrate, Camma, Pyrrhus und in ſeiner Ariane. — In derſelben Manier ſchrieb Antoine de la Foſſe, der 1708 ſt., ſeinen Manlius; Corésus; Thésée; ferner ſchrieben darin Pellegrin, Genêt, J. Galbert de Campiſtron, der 1723 ſt.; J. François Duché (Debora; Jonathan; Abſalon); und Longuepierre, der einen Guillaume Tell verſuchte.

War Corneille der Dichter des Kampfs und ſeiner Schrecken, der Dichter der ſymmetriſch geordneten Gegenſätze, der Dichter der Widerſprüche und ihrer Skepſis, ſo wurde Jean Racine, 1639 — 1699, der Dichter der Liebe, der Verſöhnung, des Glaubens und der Verherrlichung des abſoluten Royalismus. Starb er doch aus Kummer über eine edle That, mit welcher er den König beleidigt hatte! Er hatte nämlich eine Bittſchrift mit Vorſchlägen einzureichen gewagt, wie dem Elend, das Ludwigs glänzende Feldzüge über das Volk gebracht, abzuhelfen ſei und fiel darüber in Ungnade. Sein erſtes Aufſehen hatte er durch eine Ode: les nymphes de la Seine, gemacht, worin er die Vermählung Ludwigs XIV. mit jenem Schmeichelton beſingt, der die Fürſten in die entſetzliche Illuſion wirft, Götter zu ſein. P. Corneille bewegt ſich in der Dialektik der Colliſion, daß die Erfüllung der Pflicht zugleich die Pflicht verletzt. Cinna wie Emilie z. B. werden in ſeiner Tragödie Cinna von Auguſtus mit Wohlthaten und Vertrauen überhäuft; Cinna liebt Emilien; aber Auguſtus hat Emiliens Vater hinrichten laſſen und ſie ſetzt daher den Mord des Kaiſers als Bedingung für ihre Liebe. Welch' ein Gewühl ſich widerſprechender Empfindungen geht aus dieſer Situation hervor! Aehnlich wie die Lage der Emilie im Cinna iſt die der Pulcheria im Heraclius. Racine hat auch die Entzweiung des ſittlichen Gefühls mit ſich ſelbſt zum tragiſchen Ausgangspunct, allein ohne den ſubtilen Antagonismus Corneilles, ohne die Unnatur in der Lage ſeiner Helden und Heldinnen: 1664 la Thébaide nach Aeſchylos; 1666 Alexandre; 1668 Andromaque; 1668 les plaideurs, ſein einziges Luſtſpiel, nach den Weſpen des Ariſtophanes; 1669—77 Britannicus; Bérénice; Bajazet; Mithridate; Iphigénie; Phèdre; 1689 Esther; 1691 Athalie, ſein anfänglich von der Kritik verkanntes Meiſterſtück. Racine, Janſeniſt, hatte es für die Koſt-





gängerinnen von St. Cyr geſchrieben. — Sein Nebenbuhler war der von der Coterie der Madame de Sevigné und Cyremonts unterſtützte Jean Nicolas Pradon, der 1689 ſt. und die Tragödien Tamerlan, Regulus, Phèdre, Hippolyte ſchrieb.

In Racine hat die Franzöſiſche Tragödie ihre höchſte Ausbildung erreicht, welche mit der ſtrengſten Beobachtung der für claſſiſch gehaltenen Geſetze doch die Gluth der tiefſten Romantik der Gefühle zu verbinden wußte und in ihrer Sprache eine Würde und Anmuth zeigte, die man mit Recht oft der Sophokleiſchen verglichen hat. Ihm folgte Prosper Jolyot de Crèbillon der ältere, 1674—1764, der den Beinamen le terrible empfing, weil er das Grauſenhafte der Situation und die Furchtbarkeit des Ausdrucks übertrieb: Idoménée; Atrée; Electre; Rhadamiste; Xerxes; Semiramis; Pyrrhus; Cataline; la mort de Cicéron. Will man die Vergleichung mit den Griechen herbeiziehen, ſo kann man Crébillon nicht, wie geſchehen, den Franzöſiſchen Aeſchylus nennen; dies würde P. Corneille als eigentlicher Schöpfer der Tragödie ſein. Ihm würde Racine als der Sophokles derſelben, Crébillon als ihr Euripides folgen. Richtiger aber erblickt man in Crébillon den Seneca der Franzoſen. Seneca wurde überhaupt von den Franzoſen mehr ſtudirt, verſtanden und nachgeahmt, als die Griechen, die ihnen relativ dunkel bleiben, wenn ſie auch genug von ihnen ſprachen und dieſelben ſogar zu übertreffen wähnten.

### La Comédie de caractère.

Die Komödie, die, wie wir ſahen, durch Jodelle und P. Corneille von der Tragödie geſchieden, noch das ganze ſiebzehnte Jahrh. hindurch aus der Spaniſchen Nahrung ſog, wurde zur claſſiſchen als ſogenannte Charakterkomödie. Ohne Charaktere kann ein Drama überhaupt nicht gedacht werden, allein es iſt ein Unterſchied der Darſtellung dadurch möglich, daß das Hauptintereſſe einmal in die Entwicklung der Handlung als ſolcher gelegt wird, welche die Zeichnung der Charaktere dem Effect der Situation unterordnet, daß es ein andermal in den Charakter gelegt wird, welcher die Situationen der Handlung ſich inſofern

unterordnet, als ſie für die Erſcheinung ſeiner Eigenthümlichkeiten nur die Gelegenheit darbieten. Die Handlung geht immer aus dem Charakter hervor, um aber das Unterſcheidende eines Charakters anſchaulich heraustreten zu laſſen, wird er in Lagen kommen müſſen, die beſonders geeignet ſind, gerade ſeine Eigenheit in Scene zu ſetzen. Bei den Spaniern fehlt es ſo wenig an Charakteriſtik, daß ſie eine Fülle der mannigfaltigſten Charaktere erſchaffen haben, allein es iſt wahr, daß die Geſtaltung der Handlung bei ihnen als das weſentliche Intereſſe erſcheint, was man gewöhnlich damit ausdrückt, daß man ihnen das Intriguenſtück zuſchreibt. Umgekehrt fehlt es bei dem claſſiſchen Luſtſpiel der Franzoſen nicht an Handlung, weil ohne eine ſolche, wie geringfügig ſie ſei, ein Drama ebenfalls nicht gedacht werden kann. Zwei Drittel ihrer Dramen waren ja auch dem Spaniſchen Theater entlehnt. Allein ſie richteten ſich im Luſtſpiel vorzugsweiſe auf die Charakteriſtik in dem abſtracten Sinn, ein Charakterideal zu ſchildern. In der Tragödie gingen ſie nicht darauf aus, Ideale des Heroismus, der Liebe, der Grauſamkeit u. ſ. w. zu zeichnen, ſondern darauf, den Widerſpruch der Affecte mit redneriſcher Vollendung in ſeiner antithetiſchen Dialektik darzulegen. Wir haben vorhin Corneille's Cinna als Beiſpiel angeführt. Daß Cinna, weil er Emilien liebt, ſich gegen Auguſtus verſchwört, iſt ein Widerſpruch mit der Hochachtung und Pietät, die er außerdem gegen ihn fühlt. Ohne Emilien zu lieben, würde er gegen Auguſtus nicht conſpiriren. Emilie aber fühlt ſich ebenfalls gegen Auguſtus von Bewunderung und Dankbarkeit durchdrungen, da er ſie mit Wohlthaten überhäuft und perſönlich auszeichnet. Dieſe Gefühle ſind ihr aber verhaßt, da ſie in ihm zugleich den Mörder ihres Vaters erblickt, den Auguſtus als einen politiſchen Gegner auf eine Proſcriptionsliſte geſetzt hatte. Sie iſt alſo in ihrem Gefühl, wie Cinna, zu widerſprechenden Affecten hingeriſſen. Und auch Auguſtus befindet ſich in dem Widerſpruch zwiſchen Freundſchaft und Herrſcherpflicht. Vergegenwärtigen wir uns dieſe Gegenſätze, ſo können wir nicht leugnen, daß die Großmuth des Auguſtus, als die Verſchwörung entdeckt iſt, etwas wahrhaft Majeſtätiſches hat. Auguſtus könnte den Cinna haſſen, ſollte ihn vernichten, aber er verſöhnt ſich mit ihm

und überwältigt alles Widerſtreben mit den berühmten, unendlich impoſanten Worten: Soyons ami, Cinna! In der Komödie nahmen die Franzoſen nunmehr allerdings die Richtung, Charaktere ganz univerſell hinzuſtellen, d. h. nicht einen Geizigen, einen Miſanthropen u. ſ. w., ſondern den Geizigen, den Miſanthropen u. ſ. w. ſchlechthin. Es war jene Abſtraction, die ſo lange in den Myſterien und Moralitäten die Tugenden und Laſter perſonificirt hatte. Es war jene Verſtändigkeit, die ſich in reinlicher Abſonderung der Unterſchiede gefiel. Es war jene Analyſe der bürgerlichen Geſellſchaft, welche die neue Komödie der Griechen bereits zu den Charakterbildern des Paraſiten, Bramarbas, Geizigen (in der Aulularia des Plautus), Selbſtquälers (im Heautontimorumenos des Terenz) u. ſ. w. geführt hatte. Nichts jedoch iſt irriger, als wenn man das Franzöſiſche Luſtſpiel ſclaviſch in dieſe Verallgemeinerung der Charaktere aufgegangen denkt. Dies iſt ſo wenig der Fall, daß es vielmehr in ſeinen Charakterbildern vor allen Dingen auch Franzoſen geſchildert hat. Der Miſanthrop z. B., der gewöhnlich als das beſte Charakterluſtſpiel Molières angezogen wird, iſt doch eben nur ein Franzöſiſcher Ariſtokrat, der nach ſeinen Grundſätzen, wie ſie unter Ludwig XIV. galten, raiſonnirt und deſſen ganze Erſcheinung ſo wenig Lächerliches hat, daß ſie vielmehr den Eindruck der tiefſten Melancholie einer vom Unglück zerriſſenen, vornehmen, edlen Seele hinterläßt.

Jean Baptiſte Poquelin de Molière, 1622—73, zog anfänglich mit der Schauſpielerin Bejart in der Provence als Schauſpieler, Schauſpieldirector und Schauſpieldichter umher. 1654 war er mit ſeinem Luſtſpiel l'étourdi aufgetreten, denn le dépit amoureux folgte. Mit dem précieuses ridicules, in denen er die Frondiſten perſiflirte, erregte er die Aufmerkſamkeit des Hofs und ging 1658 nach Paris, wo er das Theater der Troupe de Monsieur begründete und den Royalismus durch heitern Spott und witzige Satire ebenſo apotheoſirte, als Racine durch die ſanfte Erhabenheit ſeiner Tragödie. Molière war bei allem Freimuth ſeiner Sittenkritik entſchiedener Royaliſt. Selbſt im Tartüffe iſt es zuletzt der abſolute Monarch, der den Betrug entlarvt, deſſen Blick in die Tiefen aller Verhältniſſe dringt und der den armen Orgon von der Verbindlichkeit ſeines gerichtlich

geſchloſſenen Contracts durch ſeine uneingeſchränkte Macht befreit. Molière hat nun allerdings ſolche Einſeitigkeiten idealiſirt, die man vorzugsweiſe unter dem Namen der Charakterkomödie verſteht: le misanthrope; le malade malgré lui; Tartuffe ou l'Imposteur; l'avare; George Dandin ou le mariage confondu; le bourgeois gentilhomme; les femmes savantes; les amis magnifiques; le malade imaginaire; allein er hat mit Benutzung des Plautus, wie im Amphitryon; mit Benutzung des Terenz, wie in der école des maris; mit Benutzung Spaniſcher Grundlagen wie im médécin malgré lui, in Don Garcie de Navarre und im Don Juan ou le festin de pierre; mit Benutzung des Franzöſiſchen Volkstheaters, wie im Monsieur de Pourceaugnac; auch Intriguenſtücke und Burlesken gedichtet. Für die Burleske, die er mit Macaroniſchem Franzöſiſch und mit Provinzialismen ausſtattete, war er eben ſo begabt, als für das Hochkomiſche. Seine fourberies de Scapin und ſeine komiſchen Ballette, l'impromptu de Versailles und la princesse d'Elide, ſind vortrefflich. Sein Tartüffe, deſſen Thema zuerſt von Tirso de Molina in der Marta la piadosa, dann von Jodelle im Eugène, von Macchiavell in der Mandragola nach andern Seiten hin berührt war, hat nicht ſowohl einen vor andern ſeiner Komödien hervorragenden Kunſtwerth, als vielmehr eine culturgeſchichtliche Bedeutung. Seit er 1664 zu Verſailles am 12. Mai zuerſt aufgeführt wurde, haben ſich die Völker ſeiner als einer Waffe gegen die Verwüſtungen bedient, welche die geiſtliche Heuchelei im Innern der Familien anzurichten vermag. Molière durfte ihn in der Stadt erſt nach einem Jahr aufführen, da der Magiſtrat von Paris Bedenken hatte, welche erſt der König niederſchlug. Molière ſtarb bekanntlich in ſeinem Beruf, erſchöpft von einer Darſtellung des malade imaginaire, worin er die Titelrolle geſpielt hatte.

Ihm ſchloſſen ſich an: Florentin Carton Dancourt, 1661—1726; A. J. Montfleury (la femme juge et partie; la fille capitaine); Michel Baron, 1653—1729, der auch die Andria des Terenz auf die Bühne brachte (l'homme à bonnes fortunes; la coquette et la fausse prude); Edme Bourſault, 1638—1701 (la comédie sans titre; Ésope à la cour; Ésope à la





ville); vor Allem aber Jean François Regnard, 1647—1709, der in seiner abenteuerlichen Jugend mit einer Provençalischen Schönen auch, wie Cervantes, in Algierischer Gefangenschaft geschmachtet hatte (le retour inattendu; le legataire universel; le distrait; le joueur; les folies amoureuses). Auguste de Brueys, 1640—1723, arbeitete gemeinschaftlich mit Palaprat seine Stücke, z. B. le grondeur. 1706 brachte er, wie schon früher erwähnt, den Maitre Pathelin wieder auf die Bühne. Eine mehr phantastische Richtung nahm Marc Antoine le Grand, der 1728 starb und viel für das Italienische Theater in Paris arbeitete. Sein ami de tout le monde ist noch ein herkömmliches Charakterlustspiel, aber sein Roi de Cocagne ist zwar in der Diction durchaus correct, ja zierlich, aber in der bunten Schilderung des Schlaraffenlandes von einer wahrhaft humoristischen Ausgelassenheit beseelt. Wir wiederholen, daß man in den Literaturgeschichten das Französische Theater oft viel einseitiger malt, als es in der That war. Die Ausbildung des Komischen ins Geregelte und Geglättete hinderte die Franzosen nicht, sich auch an dem sogenannten Niedrigkomischen, an dem Grotesken und Burlesken zu ergötzen. Die früher erwähnten Volkstheater hatten vorzüglich diese Tendenz. Sie hießen von den Jahrmärkten in den Vorstädten St. Laurent und St. Germain théâtre de la foire und parodirten das falsche Pathos der Tragödie, die gehaltlose Pracht der Oper und die Leerheiten der Komödie. Cyrano de Bergerac, der 1655 st., d'Orneval, Le Sage, 1668—1747, arbeiteten dafür. Richelieu, der selbst ein correcter Dichter zu sein sich piquirte, nahm dennoch keinen Anstand, die zotengewürzten Possen zu besuchen, welche drei Bäcker Gauthier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin seit 1628 auf dem kleinen Ballplatz bei der Porte St. Martin, den sie dazu gemiethet hatten, aufführten und in denen Garguille die Rolle alter Dummköpfe und dummer Schulmeister vortrefflich spielte. Ja die Tochter jener idyllischen Madame A. Deshoulières, 1638—94, die mit ihrem Plagiat an den Schafen des obscuren Dichters Cotel so berühmt geworden war, Fräulein Therese Deshoulières, schrieb eine burleske Tragödie: la mort de cochon, chien de Mr. le Maréchal de Vivonne. Die leichtern Situa-

tionsſtücke nannte man pièces detachées, pièces à tiroir. Man abſtrahirte in ihnen von den Schulregeln.

Auch die Oper wirkte mit ihrem Bedürfniß eines vollen leidenſchaftlichen Pathos und einer mannigfaltigen Scenerie der übergroßen Einfachheit der antikiſirenden Tragödie und Komödie entgegen. Sogenannte divertissements mit Geſang und Tanz, den Spaniſchen Entremeses vergleichbar, hatte man ſchon immer zwiſchen die Acte des recitirenden Drama's eingeſchoben. Die Italieniſche Oper wurde durch Mazarin 1645 begründet; die Franzöſiſche war das Werk des Marquis de Sourdeac, der ſich mit dem Dichter Perrin und dem Muſiker Cambert verband und 1669 das Privilegium für die noch beſtehende Academie royale de musique erhielt, wie man das Theater der großen heroiſchen Oper nannte. Der Dichter Philippe Quinault, 1634—88, und der Componiſt Lulli, der 1657 ſtarb, wurden ihre eigentlichen Schöpfer. — Die Opéra comique ging aus den Italieniſchen Poſſen hervor, für welche Noël Lebreton de Hauteroche, 1617—1707, ſehr thätig war. — Das theatraliſche Vaudeville entſtand dadurch, daß die ſtehenden Theater gegen die Theater de la foire 1670 das Verbot auswirkten, ſie auf den Geſang zu beſchränken. Als dies Verbot aber bald nachher wieder zurückgenommen wurde, nahmen ſie natürlich auch den Dialog wieder auf, und aus ſolcher Miſchung entſprang das Vaudeville, für welches Lafont, Antram, Favart, Fagan u. a. dichteten.

### γ) La comédie larmoyante.

Die Scheidung des Drama's in Tragödie und Komödie war, wie einſt bei den Griechen, ein nothwendiger Schritt für die Idealiſirung des Tragiſchen und Komiſchen. Die Einſeitigkeit, in welche man dabei durch eine mißverſtändliche Nachahmung der Alten verfiel, beſchränkte wieder die Idealität und ſchuf ein conventionelles Ideal, das von der Naturwahrheit oft weit entfernt war. Jeder Abgang ſollte motivirt werden; die Scene ſollte niemals leer bleiben: die Sprache ſollte edel ſein, aber weder Ausdrücke des gewöhnlichen Lebens, noch überkühne, von der Wahrſcheinlichkeit der empiriſchen Rede zu weit abweichende

Wendungen und Metaphern enthalten. Hierin lag ſchon ein gewiſſes arithmetiſches Mittel des Tragiſchen und Komiſchen, wodurch ſie innerlich einander näher gebracht wurden. Den Begriff des Ariſtoteles von der Reinigung der Leidenſchaften durch Furcht und Mitleid hatte man dahin verſtanden, daß der Zuſchauer gerührt werden ſolle. Dies Alles waren eben ſo viel Uebergänge zu einer Geſtaltung des Drama's, die innerlich von den Grundſätzen der Claſſik ſchon abgefallen und zu dem romantiſchen Subjectivismus zurückgekommen war, ohne noch ein Bewußtſein darüber zu haben, welches erſt Diderot erreichte und ſowohl praktiſch als theoretiſch ausſprach. Philippe Nericault Destouches, 1680—1754, ordnete den komiſchen Effect dem moraliſchen unter, indem er in ſeinem glorieux; im philosophe marié; und im irrésolu vorzüglich dem tartuffe und misanthrope Molière's nacheiferte. Chamblain de Marivaux, 1688—1765, arbeitete das Detail der pſychologiſchen Analyſe aus. Die Kleinlichkeit, in welche er dabei verfiel, zog ſeiner Manier den Spottnamen der marivaudage zu. Nivelle de la Chauſſée, 1691 1754, ging ſchon auf das Rührende, wie in ſeinem préjugé à la mode, ohne doch das Komiſche auszuſchließen. Man ſpottete über die Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen durch den Sobriquet der comédie larmoyante, allein der Sache nach gewann dieſe Gattung, welche von der correcten Apathie der ſtereotypen Tragödie und Komödie erlöſte und das natürliche Gefühl herausforderte, im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr Terrain, bis ſie zu Diderots comédie honnête wurde.

## Der kritiſche Reflex der Claſſik.

Die höfiſche Romantik der Franzoſen war ebenſo productiv geweſen, als ihre novantike Claſſik reproductiv. Die Theorie hatte von der Pleïade an ihre Production geleitet und Nachahmung der Italiener, der Spanier und der Alten war ihre Seele geworden. Höfiſch war auch dieſe Dichtung, allein mehr noch war ſie rationell, indem man ſich der Gründe bewußt zu werden ſuchte, warum etwas als ſchön gefallen müſſe. Wie befangen und beſchränkt man dabei auch verfuhr, ſo darf man doch die

Begeiſterung nicht mißachten, mit der man ſich dieſem Streben widmete, durch welches ein Uebergang aus dem nationalen Geſchmack zu einem höhern Kunſtideal vorbereitet wurde und der Begriff des Styls ſich ſeine Wichtigkeit erhielt. Nicolas Boileau Despréaux, 1636—1711, war es, der den äſthetiſchen Kanon des claſſiſchen Zeitalters aufſtellte. In ſeinen Satiren 1666 ſich an Regnier anſchließend; in ſeinem Lutrin 1674 die Zänkerei um die Fortſchaffung eines alten Chorpultes mit komiſcher Feierlichkeit behandelnd; in ſeinen Epiſteln Horaz nachahmend, wirkte er vor Allem durch die vier Geſänge ſeines Art poëtique, worin er wieder den Horaz zum Muſter nahm, allein die novantike Theorie ſeiner Epoche und eine kritiſche Geſchichte der Franzöſiſchen Poeſie vortrug. Gegen die Pſeudoromantiker war er ebenſo unerbittlich, als Malherbe es gegen die Ronſardſche Schule geweſen war. Seine Regeln galten als der Codex des guten Geſchmacks und der Stolz der Franzoſen auf ihre claſſiſche Poeſie iſt durch ihn vorzüglich befeſtigt worden. Sie nannten ihn den législateur du goût und den poëte de la raison, poëte du bon sens, deſſen Regeln noch in unſerm Jahrhundert die Claſſiker der Napoleoniſchen Periode ängſtlich befolgten. Die Franzoſen glaubten von nun ab, die Griechen und Römer ſogar übertroffen zu haben. Dies war der Inhalt von Perraults ſchon berührter Parallele der Alten und Modernen. Dies war der Irrthum, der einen de la Motte zu der Lächerlichkeit verführte, ohne Griechiſch zu verſtehen, die Homeriſche Ilias ſo zu überſetzen, wie Homer, wenn er ein wahrhafter Epiker hätte ſein wollen, ſie hätte dichten müſſen!



## III.

# Das Germaniſche Ideal der Selbſtgewißheit.

Das Byzantiniſche Ideal der Reſignation hatte den Theismus reproducirt. Die Theokratie deſſelben war zur Staatskirche geworden; das didaktiſche Element als das dem Ideal der Weisheit eigenthümliche war in der Hymnik und im Lehrgedicht, abgeſehen von der großen theologiſchen Dogmenbildung, ſtark hervorgetreten. Das Romaniſche Ideal der Ritterlichkeit hatte den Ethnicismus reproducirt. Die Kirche war zum Kirchenſtaat geworden; das plaſtiſch-naive Element, als das dem Ideal der Schönheit eigenthümliche, war in tauſendfältigen Schöpfungen der geſammten bildenden Kunſt, in der ſinnlichen Klarheit der poetiſchen Form, in der enthuſiaſtiſchen Nachahmung des Griechiſch-Römiſchen Alterthums, bis zur Verachtung, ja Vergeſſenheit der nationalen Anfänge hervorgetreten. Der Cultus der Heiligen und ihrer Reliquien hatte einen neuen Polytheismus begründet.

In dem Romaniſchen Ideal lag aber ein Dualismus. Die Ritterlichkeit war die opferfreudige Hingebung für die Verwirklichung der Freiheit. Dieſe Hingebung war das Große des Mönchsthums wie des Ritterthums. Sie ſchloß in ihrem Handeln die Byzantiniſche Reſignation in ſich ein, eröffnete aber den Kreuzzug gegen Saracenen, Slaven, Preußen, Afrikaner, Amerikaner, Albigenſer, Andersgläubige überhaupt, ſogar gegen Juden, aus deren Mitte doch der Nazarener hervorgegangen war. Sie verhielt ſich erobernd, wie unter der Gruppe der ethniſchen Völker die ritterlichen Parſen. Das Ritterthum entſprach aber dem Ideal

der Freiheit erst in einer sehr einseitigen Weise. Es legte einen übergroßen Nachdruck auf die physische Kraft, durch welche der Einzelne sich am Ende doch nur dem Einzelnen gegenüber unabhängig machen kann. Die Rohheit, welche sich hierin verbirgt, veredelte es, indem es sich einer schwärmerischen Frauenliebe hingab, dieselbe jedoch durch physischen oder wenigstens moralischen Ehebruch verunsittlichte. Umgekehrt ergab sich das Mönchthum einem abstracten Spiritualismus, den Leib durch Mortification und Ehelosigkeit zur Apathie herabzuzwingen. Der Atomistik der ritterlichen und mönchischen Individualität gegenüber entwickelte sich daher die bürgerliche Gemeinde, welche die Heiligkeit der Familie voranstellte. Diese städtischen Republiken in Italien, Deutschland, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, bereicherten zugleich das Culturleben durch größere Theilung der Arbeit und wurden der Boden für die dramatische Kunst, welche die ritterliche Lyrik und Epik in sich absorbirte und sich anfänglich als ein Moment des kirchlichen Cultus darstellte, bis sie zur ästhetischen Selbstständigkeit erstarkte. Durch die Vermittelung der bürgerlichen Communen gelang es der absoluten Monarchie, die ritterliche Willkür zu brechen und die trotzigen Vasallen zu gefügigen Hofleuten umzuwandeln. Mit diesem Augenblick, mit einem Philipp dem Schönen und Franz I., mit einem Ferdinand von Castilien und Karl V., mit einem Richard III. und Heinrich VIII., die vielen kleinen Italienischen und Deutschen Tyrannen ungerechnet, war das ritterliche Ideal der Auflösung preisgegeben. Die Erfindung des Schießgewehrs machte die extreme gymnastische Waffenkunst der Ritter überflüssig, denn, wie man gesagt hat, eine bürgerliche Flinte geht so gut los, als eine adelige, und Ariosto verwünscht deshalb auch in seinem Orlando die Erfindung des Pulvers als den Untergang des Ritterthums und seiner privilegirten Tapferkeit. Mit dem reicheren Städteleben und mit dem glänzenderen Hofleben wurde das Bedürfniß einer intellectuellen Bildung erzeugt, die sich instinctmäßig von der Erinnerung an die Feudalkämpfe in den Anfängen der Monarchie und an das Ritterthum der Kirche in den Kämpfen der Märtyrer zu einem gleichsam neutralen Stoff wandte. Dies war die antike Mythologie und Poesie, überhaupt das Griechisch-Römische Alterthum. Die

Götter des Olymps gesellten sich den christlichen Heiligen; die Metamorphosen Ovids zu den kirchlichen Legenden; die Geschichten des Trojanischen Kriegs und Alexanders des Großen zu den Sagen von Artus und Karl dem Großen. Der Inhalt wurde zuletzt immer gleichgültiger und man endete mit einer Nachahmung der antiken Formen überhaupt, indem man sogar eine Menge Wörter aus dem Griechischen und Römischen in die neueren Sprachen hinübernahm, ihrer vermeintlichen Armuth und Unbeholfenheit abzuhelfen. In diesem ganzen Proceß war aber der Dualismus enthalten, daß die Freiheit sich ihrer Wahrheit nur in dem Gegensatz derselben bewußt war. Wir finden den Christen, wie er sich seiner als des Gläubigen im Kampf gegen den Ungläubigen; den Ritter, wie er sich seiner als des Edlen im Kampf gegen den Bürger; den Bürger, wie er sich seiner als des Patriciers gegen den Plebejer; den Liebenden, wie er sich seiner als des Nebenbuhlers gegen den Gatten der Geliebten; den Mönch, wie er sich seiner als des Heiligen gegen alle nur weltlichen Menschen bewußt ist. Das Bewußtsein des allgemein Menschlichen blieb noch in lauter particulairen, aristokratischen Formen verkümmert. Die Sittlichkeit war sich noch nicht ihrer selbst autonomisch bewußt, sondern erschien noch in der asketischen Gestalt einseitiger Gelübde, die stets ihre Entgegensetzung herausforderten. Die Erlösung selbst war zuletzt ein ebenso unbegreifliches Wunder, als die Entstehung des Bösen ein unglücklicher Zufall. In dem Liebesideal der Italiener war die Liebe entweder der ekstatische Traum eines transcendenten Idealismus, wie bei Dante, Petrarca, Bruno, oder der sinnliche Rausch eines wollüstigen Realismus, wie im Cynismus eines Aretino. Im Glaubensideal der Spanier war die Freiheit kritiklos der Autorität der socialen Dogmen unterworfen und die Seligkeit des Menschen, ja seine auch nur äußere Rettung das Werk eines Wunders. In der Andacht zum Kreuz z. B. will der Vater die Tochter ermorden; Julie umklammert das steinerne Kreuz — und es fliegt mit ihr durch die Luft nach ihrem Kloster. Im Ideal der Ehre des gentilhomme oder des homme honnête der Franzosen war das Bewußtsein immer außer sich in der Reflexion auf das Bewußtsein Anderer. Die Französische Tragödie hat in den brillantesten

Phraſen oft genug ausgeſprochen, daß nur mit dem Verluſt der Ehre Alles verloren ſei und in der Erhaltung der formellen Ehre den abſtracten Troſt für den Untergang alles ſonſtigen Glücks gefunden. Die Franzöſiſche Komödie hat in Molières Miſanthropen die furchtbare Empfindung eines von dem Freund und der Geliebten verrathenen Mannes Franzöſiſch ausgedrückt, wenn Alceſte am Schluß ſagt, daß er einen abgelegenen Winkel der Erde aufſuchen wolle: où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Das Ideal der Freiheit mußte den Dualismus von Selbſtbeſtimmung und Fatalismus, von Selbſtgewißheit und phantaſtiſcher Unſicherheit durch eine noch höhere Geſtaltung ſeiner Realiſation aufheben. Wir haben dieſelbe das Germaniſche Ideal der Selbſtgewißheit genannt. Mißverſtand zu beſeitigen, erklären wir auch hier, daß es uns auf den Namen nicht ankommt, daß wir ſehr wohl wiſſen, wie ungenügend er dem unermeßlichen Reichthum der poetiſchen Erſcheinungen gegenüber iſt, den er bezeichnen ſoll, wiederholen aber, daß wir nichtsdeſtoweniger den Verſuch ſolcher Benennungen machen müſſen, aus der bisherigen Unbeſtimmtheit herauszukommen, welche in blos formalen chronologiſchen und ethnographiſchen Bezeichnungen liegt. Wir haben Germaniſch geſagt, weil wir in Rückſicht auf den nationalen Träger der Poeſie früher das Byzantiniſche, ſodann das Romaniſche Ideal accentuirt haben. Im Germaniſchen Element, wie es ſich uns bei dem Gemüthsideal der barbariſchen Uebergangsvölker zuerſt ergab, ſtellte ſich ſchon die Selbſtgewißheit als ein charakteriſtiſches Moment dar. Die eigenthümliche Größe Hagens von Tronegg in den Nibelungen begründet ſich auf ihr.

Wir könnten aber ebenſowohl von dem *proteſtantiſchen* Ideal ſprechen, denn der Proteſtantismus iſt, unſerer Auffaſſung nach, diejenige Form des Chriſtenthums, in welcher daſſelbe erſt zur *freien Gewißheit ſeiner Wahrheit*, damit aber auch erſt zur *freien Wirklichkeit* ſeiner Wahrheit gelangt. Die theologiſche Rechtfertigung unſeres Begriffs des Proteſtantismus als des durch perennirende *Selbſtkritik* ſich aus der Unendlichkeit ſeiner *Perfectibilität* fortbildenden Chriſtenthums haben wir anderwärts gegeben (*Roſenkranz*: Encyclopädie der theolog. Wiſſenſch. 2te Aufl. Halle 1845, 220, 247, 318 ff.)





und wollen wir hier nicht wiederholen. Wir bemerken daher nur, daß wir unter Proteſtantismus diejenige Religion verſtehen, welche die Vernunft der theoretiſchen und praktiſchen Freiheit zum Kriterium ihres Glaubens macht. In jeder Religion liegt ein myſtiſches Moment, was ſich durch keine Wiſſenſchaft und durch kein Handeln erſchöpfen läßt. Dieſe nothwendige Myſtik alles Rapportes zwiſchen Gott und dem Menſchen ſchließt aber nicht aus, daß wir nicht, ſowohl von Gott als von uns und dem Weſen unſeres Verhältniſſes zu ihm, uns richtige Begriffe bilden ſollten; denn wir ſollen, wie Chriſtus ſagt, die Wahrheit erkennen, weil ſie uns frei machen wird. Dem Chriſtenthum Vernunft zuzutrauen, d. h. ewige, innere, göttliche Nothwendigkeit, iſt die unbedingte Vorausſetzung, ohne welche es unfähig wäre, Weltreligion zu ſein. Umgekehrt folgt hieraus freilich der unausbleibliche, allen Fanatikern irgend welcher confeſſionellen Beſchränktheit ſo empfindliche Satz von der Chriſtlichkeit der Vernunft. Es wird gegen die Kritik des Glaubens immer die Gefahr der Zerſtörung deſſelben durch den Zweifel geltend gemacht, allein die Angſt vor dieſer Zerſtörung hebt den Zweifel nicht auf. Die proteſtantiſche Kirche iſt allerdings oft genug in den Fanatismus der Römiſch-katholiſchen zurückgefallen, alle Heterodoxie feindſelig zu verfolgen und Andersgläubige durch äußerliche Gewalt niederzudrücken, allein ſolche Grauſamkeit iſt ohnmächtig gegen den Geiſt der ſich ſelbſt verſtehenden Liebe. Der Zweifel kommt wieder und kann nur durch ſeine Erkenntniß aufgelöſt werden. Ohne Philoſophie verſinkt daher der Proteſtantismus leicht in die Atomiſtik der Sectirerei, die entweder am Buchſtaben der Schrift haftet oder vom Subjectivismus des Gefühls und der Phantaſie ausgeht und zur Schwärmerei wird.

Aeußerlich angefangen hat der Proteſtantismus mit einer Kritik der Römiſch-katholiſchen Kirche, die er auf die Auctorität der Bibel ſtützte. Sobald er aber dadurch ſeine eigene Exiſtenz begründet und die Berechtigung ſeiner Anerkennung ſich erſtritten hatte, mußte die Bibel ſelbſt Gegenſtand der Kritik werden. Dieſe Kritik iſt es, welcher wir ſo große und wahrhafte Fortſchritte im Begriff der Religion und eine ſo aufrichtige Verehrung der Bibel, als des erhabenſten jener wunderbaren Weltbücher, verdanken, die

als riesige Marksteine der Cultur des Völkerlebens dastehen. Der abergläubische und sclavische Respect gegen die Bibel ist durch die Wissenschaft des Protestantismus in eine freie Bewunderung und Liebe zu ihr umgewandelt. Diese Erkenntniß ist aber nicht von Romanen, sondern von Germanen, namentlich von Deutschen und Engländern, ausgegangen. Von den Romanischen Katholiken ist der Spott gegen den Widerspruch laut geworden, ohne Kritik sich dem Buchstaben der Bibel als eines direct von Gott inspirirten Buches unterwerfen zu sollen. Die Deutschen aber, Leibnitz und Lessing, Herder und Hamann, Göthe und Kant, haben die Bibel hochgehalten.

Der Protestantismus ist von uns früher als diejenige Form des Christenthums bezeichnet worden, welche das Dogma der Trinität durch die Anerkennung des Geistes erst wahrhaft verwirkliche. Im Römischen Katholicismus usurpirt der Papst die Gottmenschheit Christi und der Geist, der in steten Ansätzen durchbrechen möchte, wird als häretisch von der Kirche ausgeschlossen. Im Protestantismus ist der Begriff des Geistes der principielle, weil in ihm die Gemeinde den Gegensatz der Kleriker und Laien aufhebt. Jeder Protestant hat das priesterliche Selbstbewußtsein, d. h. Jeder weiß, daß nur der göttliche Geist an und für sich die Kraft der Versöhnung hat und daß der einzelne Mensch für einen andern nur ein äußerlicher Vermittler, nicht aber ein exclusiver Spender derselben zu sein vermag. Jeder Christ hat, weil er Christ ist, das priesterliche Amt, die Versöhnung der Menschen mit sich, mit der Welt und mit Gott zu fördern. Der Proceß der Menschwerdung Gottes soll ein in der ganzen Menschheit progressiver werden. Der Protestant ist sich seiner Seligkeit oder Unseligkeit nicht durch einen Kleriker gewiß, der für ihn das correcte Gewissen besitzt, wenn er ihm beichtet. Er ist sich ihrer auch nicht gewiß in Folge eines abstracten fanatischen Glaubens an irgend ein vereinzeltes Dogma, z. B. der stellvertretenden Genugthuung des Todes Christi für die Sünder. Vielmehr, obwohl natürlich dies Alles im Protestantismus vorkommt, ist er sich selbst seiner Seligkeit oder Unseligkeit in Gott selber bewußt. Jeder hat selbst zu prüfen, jeder steht und fällt seinem Herrn, jeder ißt und trinkt sich selbst das Gericht.

In Anſehung der Begriffe über das Weſen Gottes und der Gottmenſchheit ſtimmt der Proteſtantismus mit dem Byzantiniſchen und Romaniſchen Katholicismus überein, aber in der Auffaſſung der Freiheit weicht er von ihnen ab. Der Proteſtantismus legt einen ſo großen Werth auf die Sittlichkeit als der objectiven Realiſation der Freiheit, daß ihm der Glaube an eine göttliche Intervention durch Wunder als ein Hemmniß der Sittlichkeit erſcheint und daß ſich bei ihm zwar nicht das Intereſſe an einer jenſeitigen Welt, wohl aber das an ihrer phantaſtiſchen Ausgeſtaltung außerordentlich vermindert. In ſeiner Bruſt trägt er ſein Inferno, Purgatorio und Paradiſo. Daher wird die kirchliche Erſcheinung des Chriſtenthums innerhalb des Proteſtantismus ſehr unſcheinbar, woraus dann pfäffiſche oder ängſtlich geſinnte Gemüther ſofort die Beſorgniß für den Untergang des Proteſtantismus ſelber entnehmen. Die ſittliche Freiheit iſt es nun auch, die ihn moraliſche Gelübde, die ihn den Exorcismus, die ihn den Cölibat, die ihn die Werkheiligkeit und opera supererogatoria, die ihn die Unmöglichkeit der Auflöſung einer verunſittlichten Ehe, die ihn alle Privilegien der Begnadigung durch Prieſterauctorität verwerfen läßt. Indeſſen iſt es dem Proteſtantismus nicht leicht geworden, ſich bis zu dem Begriff ſeiner ſelbſt zu erheben. Er iſt bald in der Form kleiner Territorialkirchen in das Byzantiniſche Staatskirchenthum, bald in der Form fanatiſcher Secten in das Kirchenſtaatsthum, bald in den Theismus als aufgeklärter Deismus, bald in den Paganismus als Pantheismus und Atheismus; bald in die bildloſe Abſtraction des Monotheismus, bald in die Naturvergötterung des Ethnicismus verſunken.

Dies Alles können wir hier nur andeuten, um begreiflich zu machen, daß die proteſtantiſche Poeſie weſentlich ein Ausdruck des Kampfes des Menſchen um das Selbſtbewußtſein ſeiner Entzweiung und Verſöhnung mit Gott ſein muß. Mit blos äſthetiſchen Begriffen kommt man hier nicht aus. Es handelt ſich hier, wie Schelling ſagen würde, um einen theogoniſchen Proceß. Die poetiſchen Formen ſind ziemlich erſchöpft, aber die Poeſie wird mitten im raffinirteſten Culturleben der Völker

wieder ein Factor ihrer Erlöſung. Die tiefſten Geheimniſſe des ringenden Geiſtes machen die Poeſie zu ihrem Organ. Man nehme die größten Dichter der neueren Zeit, Shakeſpeare, Milton, Voltaire, Klopſtock, Göthe, Byron, ſo wird man bei ihnen allen die Tendenz finden, die ideale Innerlichkeit des Geiſtes in ihrer autonomiſchen Freiheit darzuſtellen. Shakeſpeare hat das Selbſtbewußtſein der That bis zur Enthüllung ihrer verborgenſten Geneſis verfolgt; Milton hat den modernen Satan erſchaffen, der ſich im Selbſtbewußtſein des unſeligen Stolzes ſeines Abfalls von Gott ſpiegelt und dies Bewußtſein als die wahre Hölle weiß; Voltaire hat im Candide den Irrthum verfolgt, das Selbſtbewußtſein der Freiheit durch Entäußerung an den Mechanismus einer präſtabilirten Harmonie zu zerſtören; Klopſtock ſchwelgt in der ſelbſtbewußten Wonne der Erlöſung und iſt der erſte Dichter, der den Namen der Freiheit ſchlechthin ausſpricht und in ihm den das Ohr lockenden Silberton vernimmt; Göthe hat in ſeinem Fauſt die Geſchichte des proteſtantiſchen Selbſtbewußtſein gegeben, wie es ſich vom Glauben ſkeptiſch losreißt, böſe wird, ſich über ſich erhebt und als ſtrebendes Erlöſung findet; Byron endlich hat das Myſterium des Selbſtbewußtſeins ſowohl im Werden des Böſen als im Aufheben der Schuld in ſeinem Cain und Manfred mit unvergänglichen Zügen gezeichnet. Weil, wie wir früher geſehen haben, das Böſe ein freies Product der in ihm ihre Nothwendigkeit ſelbſt vernichtenden Freiheit iſt, ſo wird es innerhalb des Ideals der Freiheit der abſolut intereſſante Gegenſtand. Es iſt wohl zu unterſcheiden zwiſchen der Darſtellung böſer, blutiger, ſchändlicher Thaten und zwiſchen der Darſtellung des Böſen um der Idee der Freiheit willen. Jener kommt in aller epiſchen und dramatiſchen Poeſie vor, dieſe aber iſt der modernen Poeſie eigenthümlich. In den Myſterien des Mittelalters und in der vollkommenſten Ausgeſtaltung derſelben, in den Spaniſchen Auto's, wird das Böſe in's Komiſche gewendet. Seine Ohnmacht wird lächerlich gemacht und wir haben im diablo predicador das Chriſtkind geſehen, wie es den Teufel ſogar in eine Mönchskutte hineinzwingt und ihn zum Beſten eines Kloſters predigen läßt. Dieſe Wendung fehlt zwar der proteſtantiſchen Poeſie nicht, allein ſie iſt bei ihr mehr ererbt. Die Tragik des Böſen

iſt ihr eigenthümlicher und Shakeſpeare, als der Meiſter ihrer Darſtellung, ihr größter Dichter.

Der Ausdruck Selbſtgewißheit bezeichnet eigentlich nur das formale, ſubjective Moment des Bewußtſeins. Es gehört aber auch das reale, objective Moment dazu, denn die Gewißheit ſoll ſich der Wahrheit als ihres Inhalts bewußt werden. Dieſe Seite gibt daher den Exponenten der geſchichtlichen Entwickelung, aus welcher nunmehr die Italiener und Spanier herausfallen, weil ſie in der ungebrochenen Katholicität ſtehen bleiben. Sie eignen ſich nur noch die Formen des Franzöſiſchen novantiken Ideals an, die Italiener durch Chiari und Goldoni, die Spanier durch Luzan, die fortſchreitende Bewegung aber wird durch die Deutſchen, die Engländer und die Franzoſen bewirkt. Bei den Deutſchen erfolgt der Bruch mit dem Römiſch katholiſchen Semipelagianismus in ſeiner ganzen Härte; die Reformation kann aber nicht die ganze Nation durchdringen; das Römiſch Italieniſche Element iſt durch die Reihe der Jahrhunderte in ihr zu mächtig geworden und behauptet ſich im Süden und Weſten gegen den Norden und Oſten. Die Nation zerfällt in Katholiken und Proteſtanten und die Folge für die Poeſie iſt zunächſt eine Anarchie der Tendenzen. In England iſt die Reaction gegen den Römiſchen Katholicismus politiſch eine noch entſchiedenere, als in Deutſchland, kirchlich aber eine den Schein des Romanismus erhaltende. Die Elemente des Mittelalters werden formell noch conſervirt und in dieſer zwiſchen Mittelalter und Neuzeit ſchwebenden Periode kommt es zu jener wunderbaren Poeſie des Shakeſpeariſchen Drama's, in welcher die ſittliche Weltordnung nach dem Begriff des Proteſtantismus noch in den Farben der reinſten Romantik ſich darſtellt. Allein das proteſtantiſche Princip reagirt gegen dieſe Romantik, in welcher es noch den Katholicismus verborgen fürchtet. In Schottland hatte der fanatiſch bibelgläubige Proteſtantismus immer der Anglicaniſchen Hochkirche gegenüber geſtanden. Der Puritanismus erhob ſich aus ihm gegen dieſe, um eine theokratiſche Republik zu begründen und alle Romantik, alle Poeſie überhaupt, mit Ausnahme der Pſalmen, zu vertilgen. Als dieſes Nivellement vorüberging, wandte ſich die Poeſie zunächſt auch dem novantiken Ideal der





Franzoſen zu, bei denen die Engliſchen Könige als Flüchtlinge Schutz und gaſtliche Aufnahme gefunden hatten. Dryden und Pope wurden die Dichter der formalen Correctheit. Bei den Franzoſen hatte der Proteſtantismus ebenfalls den Verſuch der Reform gemacht, aber der durch die Italiener in Paris ſo tief gewurzelte Romanismus reagirte in den blutigſten Kriegen und Meuchelmorden gegen dieſelbe und ſiegte äußerlich. Innerlich aber erhielt ſie ſich als eine Polemik der Aufklärung gegen den Jeſuitiſch gewordenen Katholicismus; eine Polemik, die von Katholiken ausging und in ihrer Gereiztheit den Römiſchen Katholicismus mit dem Chriſtenthum ſelber verwechſelte. Voltaire, Rouſſeau, Diderot wurden die Träger dieſer antijeſuitiſchen Richtung, welche trotz ihrer irreligiös erſcheinenden Leidenſchaftlichkeit thatſächlich dem wahren Evangelium oft viel näher ſtand, als das officielle Kirchenthum. Wenige Menſchen ſind ſchwieriger zu beurtheilen, als dieſe drei, weil ſie einerſeits frivole Formen ihrer Zeit theilten, andererſeits aber die größte und aufrichtigſte Sehnſucht nach Freiheit und Menſchlichkeit hegten. Man wähnt oft, dieſe gigantiſchen Geiſter nach einzelnen Ausſprüchen, die von ihnen durch alle Compendien geſchleppt werden, verurtheilen zu dürfen, allein ſie haben in ihrer zweideutigen Lage ein Anrecht auf tiefere Würdigung. Dem Inhalt nach ſympathiſirte mit ihnen der Engliſche Humor und die Deutſche Humanität. Die letztere ging auch auf den Hellenismus zurück und erreichte in Verbindung mit ihm ein viel höheres und reineres Kunſtideal, als das novantike der Franzoſen geweſen war. Bei den Franzoſen trat dann im Gegenkampf des Humanismus gegen den monarchiſchen Abſolutismus und kirchlichen Jeſuitismus der Bruch der Revolution ein, der aber bei ihnen, weil ſie immer noch die kirchliche Reform ausſchließen, trotz aller blutigen Erneuungen, ſtets wieder in den Abſolutismus des Römiſchen Cäſarenthums zurückſchlägt. Socialismus und Communismus ſind verlarvte Formen des Bedürfniſſes nach wahrem Gemeindeleben und nach evangeliſcher Freiheit des Gewiſſens. Die Extreme der Revolution haben aber auch jedesmal die Reaction der mittelalterigen Romantik zur Folge gehabt, die als eine forcirte wiederum die Polemik der Aufklärung in der potenzirten Geſtalt der

blaſirten Ironie nach ſich zog. Die moderne Romantik proclamirt den Glauben an die Wahrheit des mittelalterigen Ideals, hat ihn aber entweder ſelbſt nicht mehr oder ſteht mit ihm unſerer rationellen Gegenwart als ein Don Quixote gegenüber. Sie wird daher, um ſich ſelbſt zu täuſchen, fanatiſch und träumt ſich aus den Widerſprüchen der Wirklichkeit in die mondbeglänzte Zaubernacht der mährchenhaften Illuſionen hinüber. Die blaſirte Ironie aber, die als ihr eigenes Reſultat aus ihr hervorgeht und in den Formen daher oft noch ganz romantiſch erſcheint, entbehrt des ſittlichen Ernſtes eben ſo ſehr, ſpielt mit dem Weltſchmerz, zerrt an den heiligen Banden der Familie, verſpottet den Patriotismus und verſinkt in die Koketterie mit den Phantomen ihres Egoismus, die nicht weniger hohl ſind, als der groteske Spuk der feudal-hierarchiſchen Romantik. Das wahre Ideal der Germaniſch-proteſtantiſchen Selbſtgewißheit liegt daher zum Theil noch in der Zukunft und wird vielleicht in einer völlig neuen Geſtalt erſt aus der bevorſtehenden Selbſtentzweiung Nordamerika's entſpringen.

Wenn wir rückwärts blicken, ſo ſehen wir, daß das ethnographiſche Element ſich immer mehr allgemeinen Culturprincipien unterordnen muß. Eine Poeſie kann ſich allerdings nur vollenden, wenn ſie auch von nationaler Kraft getragen wird, allein durch den Theismus und durch das Chriſtenthum ſind Bedingungen gegeben, welche weit über alle nationale Beſonderheit hingreifen. Und aus der Mitte des Chriſtenthums erheben ſich wieder particuläre Auffaſſungen deſſelben, denen ſich die Einzelnen anſchließen, gleichviel welcher Nation ſie angehören. Die Geſchichte kann daher die poetiſchen Ideale der Völker nur noch innerhalb der Wechſelwirkung verfolgen, welche ſie auf einander ausüben. Wir haben die Vermittelung dichteriſcher Stoffe durch die von der Lateiniſchen Dichtung der Kirche ausgehenden Richtungen als einen allgemeinen Europäiſchen Proceß erkannt, aus welchem die claſſiſche Nationalpoeſie der Italiener, Spanier und Franzoſen hervorging. Nunmehr werden wir das Schauſpiel einer Ideenwanderung ſich eröffnen ſehen, die von Nation zu Nation durch die Preſſe ſich verbreitet, welche das Wort, das Homer ſchon das geflügelte nannte, ſchnell von Land zu Land trägt und Sympathie

und Antipathie sofort hervorruft. Jede centripetale Entwickelung schlägt bald in eine centrifugale um, die sogar zu einer transatlantischen wird und am Ocean keine Schranke mehr findet. Wir haben die schmerzlich groteske Thatsache erlebt, daß Uebersetzungen von Miß Harriet Beechers Oncle Toms Hütte mit ellenlangen Buchstaben auf buntem Papier an den Schaufenstern unserer Buchhandlungen als ein Deutsches Nationalwerk ausgeboten wurden!

## Die Anarchie der Deutschen Tendenzen.

Der Bruch des Geistes erfolgte in Deutschland. Die absolute Veräußerlichung der religiösen Versöhnung durch die Ablaßkrämerei ward die Veranlassung dazu. Die Reformation vindicirte die Selbstgewißheit der Seligkeit dem Gewissen des Einzelnen. Die historische Kritik, deren sie bedurfte, um sich zu rechtfertigen, ging bald auch in eine philosophische über. Der Poesie war diese Constellation zunächst nicht günstig. Sie zersplitterte sich in verschiedene Tendenzen, aus denen erst allmälig ein allgemeineres und höheres Streben sich mühsam entwickelte.

Die eine dieser Tendenzen war der Uebergang der höfischen Poesie an den Bürgerstand durch die Meistersingerschulen, die schon vom vierzehnten Jahrh. ab zu Mainz, Straßburg, Colmar, Frankfurt den Rhein entlang blüheten und in Würzburg, Zwickau und Prag Nebenzweige trieben. Im funfzehnten Jahrh. standen die Schulen von Nürnberg und Augsburg am höchsten. Im sechszehnten breiteten sie sich nach Regensburg, Ulm, München, Steiermark, Schlesien und sogar nach Preußen aus. Es waren wesentlich die Handwerker, welche diese Schulen bildeten und den Gesang zunftmäßig betrieben. In ihren Tabulaturen stellten sie die rohen Grundzüge einer Prosodie, Metrik und Rhetorik auf, deren Regeln sich der Einzelne fügen mußte. Jede Abweichung von denselben ward als Fehler gestraft. Im Bau der Strophe folgte man der von der frühern Lyrik überlieferten Dreitheiligkeit. Jeder, der sich zum Meister singen wollte, mußte aber einen neuen Ton erfinden, der auch einen besondern, meist sehr wunderlichen und abgeschmackten Namen bekam.

Dies erzeugte zwar eine große Mannigfaltigkeit der Melodien, allein begreiflicher Weise eine sehr schlechte. Jede Schule besaß ein Kleinod, d. h. eine Sammlung von Pretiosen, aus denen der zum Meister Erklärte geschmückt ward, indem man ihm einen Kranz aufsetzte und an einer Kette ihm ein solches Schaustück, z. B. ein goldenes Bild des Königs David u. dergl. umhing. Der Schule stand das Gewerk vor, das aus dem Büchsenmeister, der die Casse verwahrte, den Schlüsselmeistern als Ordnern, den Merkmeistern und dem Kronmeister bestand. Neben dem Merkmeister standen die Merker, die das Urtheil sprachen. Gewöhnlich versammelte sich die Gesellschaft nach dem Nachmittagsgottesdienst am Sonntage in der Kirche und kündigte dies durch die ausgehängte Schultafel an. Die theologische, christlich gesinnte Richtung der Schulen zeigte sich schon zur katholischen Zeit, in welcher namentlich eine Menge Marienlieder verfaßt wurden. Sie wuchs im Protestantismus, der vorzüglich biblische Stoffe in Aufnahme brachte. Eine Abweichung vom biblisch-evangelischen Glauben wurde als eine falsche, eine Undeutlichkeit des Ausdrucks als eine blinde Meinung gestraft. Der Verstand waltete vor und verkümmerte die Phantasie. Es ist für die Poesie aus diesem handwerksmäßigen Betrieb nichts Besonderes hervorgegangen. Der größte der Meistersänger war der Nürnberger Schuster Hans Sachs, 1498—1576, der nach den Regeln seiner Schule 4275 Gedichte verfertigte; außerdem verfaßte er Psalme, geistliche und weltliche Sprüche, Fabeln, Erzählungen, Schwänke, Allegorien, Fastnachtspiele und Tragödien, in Allem 2391 Stück. Das Meiste hiervon gehört der Mittelmäßigkeit an, die oft glücklich ist, oft aber auch zum völlig Bedeutungslosen herabsinkt.

Der Regelmäßigkeit der Meistersängerschulen stand das freie Volkslied gegenüber, das naturfrisch und melodisch, aber oft auch roh und ungebildet, aus den verschiedenen Richtungen des Volkes entsprang, der Abkunft nach daher noch einen ständischen Charakter hatte, als Jäger-, Bergmanns-, Reiter-, Gesellen-, Bettlerlied, allein sich gewöhnlich überallhin verbreitete, so daß die Chroniken anmerken, welche Lieder in einem Jahre gesungen und gepfiffen wurden. Manche Dichter, wie Oswald von Wolkenstein aus Tirol, 1363—1445, machten eine Mitte zwischen

der Kunstlyrik und dem Volksliede aus. Das Deutsche Volkslied enthielt die herrlichsten Anlagen zu einer großen und schönen Lyrik, allein es fehlte ihm die Fortbildung zur wahren Kunst, theils weil eine Zeitlang in der Nation das geistliche Interesse zu einseitig vorherrschte und sich von ihm als einem nur weltlichen Stoffe abwandte, theils weil die Gebildeteren in der Beschäftigung mit dem Griechisch-Römischen Alterthum es geradezu als eine plebejische Rohheit verachteten. Die Nation entbehrte eines Mittelpunctes, welcher dem Volksliede, wie in China, Arabien, Griechenland, Spanien, die Ehre der nationalen Anerkennung und die künstlerische Vollendung hätte zu Theil werden lassen. Es verkümmerte daher in seinem wilden Wuchs ebensowohl als das Meisterlied in seiner zünftigen Abschränkung.

Dasselbe gilt von den sogenannten Volksbüchern. Dies waren Prosaauflösungen der höfischen Epik, z. B. der Geschichte von den Haimonskindern, von Flos und Blancflos, Tristan, Lancelot, Wigalois, u. a. Im Buch der Liebe machte man 1587 eine Zusammenstellung der vorzüglichsten Rittergeschichten von Tristan, Lancelot, Fierabras, Pontus und Sidonia, dem Ritter vom Thurm u. s. w. Es kamen aber auch neue Uebersetzungen Italienischer Novellen und Französischer romantischer Erzählungen hinzu, wie 1594 vom Amadis, von Lother und Maller, von Hugschapeler, von der Maguelone, von der Melusine, von der Genovefa u. a. Dem Inhalt nach in andere Bahnen einlenkend waren die Volksbücher von Fortunatus, vom Bochart oder Eulenspiegel, von den Schildbürgern, von Faust und vom ewigen Juden. Aus ihnen hätten wahrhafte Kunstwerke entstehen können, allein nur die Schildbürger fanden 1598 in dem unbekannten Verfasser des Lalenbuchs einen künstlerischen Bearbeiter; die andern der genannten Volksbücher sollten erst in der spätern Romantik eine poetisch gehobene Darstellung empfangen.

Im Meistergesange, Volksliede und Volksbuche sehen wir den Uebergang aus der aristokratischen Gestaltung der Poesie in die bürgerlich demokratische sich vollziehen; sie hängen noch im Inhalt wie in der Form mit der ritterlichen Romantik zusammen, haben aber eine ganz andere Tendenz. Die völlig neue Richtung der Zeit spiegelte sich jedoch mit Entschiedenheit erst in dem pro-

teſtantiſchen Kirchenliede, weil daſſelbe für den Gemeindegeſang beſtimmt war. Allerdings nahm auch dies Vieles aus dem Lateiniſchen Kirchengeſang einerſeits durch Ueberſetzung in's Deutſche, andrerſeits aus dem weltlichen Volksliede durch Umänderung der Motive, Stoffe und Melodien in ſich auf, allein es mußte doch auch dem Pathos der proteſtantiſchen Selbſtgewißheit der Wahrheit ihres Glaubens einen eigenthümlichen Ausdruck geben, wie dies in den Liedern von Luther, Juſtus Jonas, Lazarus Spengler, J. Matthesius, Paul von Spretten, B. Ringwaldt, Nicolaus Decius, Erasmus Alberus u. A. geſchah. Vom äſthetiſchen Geſichtspunct aus betrachtet gehören freilich die meiſten Lieder einem ſehr untergeordneten Standpunct der Poeſie an, die in Folge der innerhalb der proteſtantiſchen Kirche ſelber entſtehenden dogmatiſchen Streitigkeiten ebenfalls ganz und gar zu einer trockenen Verſtandesdichtung verkümmerte. Die reformirte Kirche entwickelte merkwürdiger Weiſe gar keine Lyrik, weil ſie aus ſtrenger Bibelgläubigkeit nur die Pſalmen gelten ließ, die unzählige Male von Franzoſen und Schotten für den Gemeindegeſang bearbeitet wurden.

Als ein ſehr eigenthümlicher Reflex der ganzen reformatoriſchen Zeit ſteht Johann Fiſchart da, der 1589 zu Forbach als Amtmann der Rechte ſtarb. Er war in der Parrheſie ſeiner Polemik gegen das Papſtthum eine mit Luther verwandte Natur, die, wie er, die unendliche Bedeutung der Ehe und des Familienlebens für die Entwickelung wahrhafter Sittlichkeit erkannte. Den Aberglauben verſpottete er 1573 in ſeiner Schrift: Aller Praktik Großmutter; 1575 gab er in ſeiner Geſchichtklitterung eine freie Bearbeitung von Rabelais Gargantua, d. h. nur von dem erſten Buche des Rabelais'ſchen Werkes, mit einer Kenntniß ſeiner Zeit, mit einer Jovialität, mit einer ſprachſchöpferiſchen Gewalt, die ihn ſeinem großen Vorbilde vollkommen ebenbürtig erſcheinen laſſen; 1576 ſchrieb er die bekannte Erzählung: das glückhafte Schiff; 1577 ſein: podagrammiſch Troſtbüchlein; 1578 das philoſophiſche Ehezuchtbüchlein und die treffliche: Anmahnung zu chriſtlicher Kinderzucht; 1579 nach dem Holländiſchen des Philipp Marnix von Aldegonde ſeinen: Bienenkorb des heiligen Römiſchen Immenſchwarms; 1580 das vierhörnige Jeſuitenhüttlein;

einer Menge kleinerer Schriften, wie der Nebelkrähe, des Flohhatz u. a. nicht zu gedenken.

In gar manchem Betracht dem satirischen Gange Fischarts sich anschließend, sind Waldis, Fuchs und Rollenhagen zu nennen. Burkard Waldis, der um 1555 als Probst zu Abterode starb, gab 1548 den: Esopus ganz neu gemacht, mit sammt hundert neuen Fabeln heraus; eine Sammlung, welche der des berühmten Fabel- und Erzählungdichters der Franzosen, Lafontaine, weder an Lebendigkeit noch an Witz nachsteht. Fuchs verdeutschte 1580 Folengo's Moschea unter dem Titel: der Mückenkrieg, der in einer Ueberarbeitung von Schnurr sich dauernden Beifall erwarb. G. Rollenhagen, der 1609 zu Magdeburg starb, versuchte 1595 eine Bearbeitung der Batrachomyomachie in den 3 Büchern seines Froschmäuslers, worin er den Ton des Reinecke Vos nachahmte. Der Krieg geht erst im dritten Buch vor sich; die beiden ersten Bücher sind mit unendlichen Gesprächen des Froschkönigs Paußback und des Mäuseprinzen Bröselbieb angefüllt; in diese Gespräche sind dann viele Fabeln und Erzählungen planlos eingeschaltet.

Obwohl die Reformation das Selbstgefühl der Deutschen, Rom gegenüber, lebhaft geweckt hatte, so versank dasselbe doch bald wieder in die Entfremdung an das Griechisch-Römische Alterthum nicht nur, sondern auch an die Französische und Italienische Literatur. Selbst eine schwache Reaction gegen diese Entfremdung war in der Form eine Nachahmung der Italienischen Akademien, deren es in Italien endlich an 600 gab. Man stiftete nämlich die sogenannten Sprachgesellschaften: 1617 die fruchtbringende oder den Palmenorden zu Weimar; 1633 die aufrichtige Tannengesellschaft zu Straßburg; 1644 den gekrönten Blumenorden der Pegnitzschäfer zu Nürnberg; 1646 die Deutschgesinnte Genossenschaft zu Hamburg; 1656 den Schwanenorden an der Elbe. Alle Mitglieder dieser Gesellschaften, an denen sowohl Adelige als Bürgerliche sich betheiligten, machten Verse. Es war eine neue Art der Meistersingerei in einer an sich ehrenwerthen patriotischen Tendenz.

Mit ihnen mehr oder weniger zusammenhängend waren die verschiedenen poetischen Richtungen, die wir jetzt wohl als Schu-

len bezeichnen, ohne daß man ſich darunter etwas Anderes, als eine gewiſſe Gleichartigkeit der Manier zu denken hätte.

Unter der erſten Schleſiſchen Schule ſind eigentlich alle Dichter zu begreifen, die ſich der Antike, ſei es direct, ſei es indirect, als Muſter anſchloſſen. Paul Meliſſus, geſt. 1602; Peter Donaiſius, geſt. 1610; Rudolph Weckhrlin, 1584—1651; drei Süddeutſche, nahmen zuerſt dieſe Richtung, die von Martin Opitz von Boberfeld aus Bunzlau in Schleſien, 1597—1639, wo er zu Danzig an der Peſt ſtarb, mit Bewußtſein entwickelt ward. Er überſetzte 1636 des Sophokles Antigone in Deutſche Verſe; ebenſo 1625 des Seneca Trojanerinnen. Aus dem Italieniſchen führte er das Singſpiel ein, wie wir früher ſchon erwähnt haben. In ſeiner Schäferei (bergerie) von der Nymphe Hercynia ließ er Vers und Proſa wechſeln. Im Lehrgedicht reihete er ſich den Holländern und Franzoſen an. 1621 in Jütland ſchrieb er ſein Troſtgedicht in den Widerwärtigkeiten des Krieges; 1623 in dem Siebenbürgen'ſchen Flecken Zlatna von der Ruhe des Gemüths; 1624 auf dem Schleſiſchen Landſitz Bielgut vom wahren Glück; 1633 Veſuvius oder von den Urſachen der feuerſpeienden Berge. Weckhrlins Gedichte waren 1618, alſo gerade mit dem Beginn des dreißigjährigen Kriegs, erſchienen; Opitzens lyriſche, oft an Ronſard ſich anlehnende Gedichte wurden zuerſt 1624 von Zinkgref herausgegeben. Opitz ſtimmte mit Weckhrlin in der Meſſung der Sylben nach dem Accent überein und wurde durch ſein Büchlein von der Deutſchen Poeterei, das von 1624–68 zehn Auflagen erlebte, der ſyſtematiſche Begründer der neuen Verskunſt. Seine Lehrgedichte ſchrieb er in Alexandrinern, ſeine lyriſchen Gedichte aber in mannigfaltigen Versmaaßen und in einer reinen, edlen, nicht ſelten der Friſche des Volksliedes ſich nähernden Sprache. Hierin folgten ihm Andreas Scultetus aus Bunzlau, Aßmann von Abſchatz 1646—99, Paul Fleming, der zu Hartenſtein im Voigtlande 1606 geboren wurde, als Arzt an der Geſandtſchaft Theil nahm, die der Herzog Friedrich von Holſtein nach Perſien veranſtaltete, und 1640 zu Hamburg ſtarb. Er war ein ächter, gefühlsinniger Lyriker, ein proteſtantiſch gläubiger, klarer Geiſt, ein wahrer Deutſcher Patriot. — Zu Königsberg in Preußen wurde Opitzens

Richtung durch Simon Dach, 1605—59, durch Robert Roberthin, 1600—48, und durch den aus dem Voigtlande gebürtigen Heinrich Albert, 1604—68, im Liede vertreten. — Das Epigramm wurde von dem Schlesischen Freiherrn Friedrich v. Logau mit Witz, Wahrheit und Gewandtheit cultivirt. Er gab ein Jahr vor seinem Tode 1654 eine Sammlung von 3553 Epigrammen heraus. — In geringerem Zusammenhang mit Opitz und in seiner Anschauung mehr dem Volksleben angehörig bearbeitete die Satire der Rostocker Professor Laurenberg, 1591—1659, in seinen Scherzgedichten, 1655, in denen er die Sucht der Deutschen, das Ausländische nachzuahmen und Tracht, Sprache, Titel, Manieren und Verse allemodisch d. h. à la mode zu gestalten, in plattdeutschen Alexandrinern eben so ernst als lustig verspottete. Der Schleswiger Joachim Rachel, 1618—69, der sich den Römischen Satirikern näher anschloß, steht ihm keineswegs nach. — Der vielseitigste und im Drama einzige Dichter der ersten Schlesischen Schule war unstreitig Andreas Gryphius aus Glogau 1616, der, nach einem längern Aufenthalt in Italien und den Niederlanden, wo er mehre Jahre zu Leyden lebte, als Syndikus des Fürstenthums Glogau 1664 starb. In seiner Lyrik war er schwermüthig, in seinen Beischriften, d. h. Epigrammen, weniger witzig, als nur didaktisch, im Drama aber bedeutend. Wir haben das Deutsche Drama als Fastnachtsspiel und als Lateinisches Kunstproduct verlassen. Die Streitigkeiten der Reformation hatten sich der dramatischen Form ihrer Popularität halber oft als Vehikel bedient. Der Berner Maler, Nicolaus Manuel, 1481—1530, hatte sich hierin besonders ausgezeichnet. Hans Sachs war in seiner Behandlung biblischer und kirchlicher Materien harmloser. In seinen Dramen, deren er an 200 schrieb, nahm er den Stoff überall her, aus der Novelle, aus der Geschichte, aus der Deutschen Heldensage, aus der Bibel. Jakob Ayrer, ein Notar zu Nürnberg im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, griff in seinen 30 Schauspielen ebenso umher; neben der Römischen Geschichte, neben der Griechischen Sage von Theseus, neben den Menächmen des Plautus, neben dem Decamerone, benutzte er auch die Sage von Valentin und Ursus, von der Melusina und die von Otnit, Hug- und Wolfdietrich aus

dem Heldenbuch. Alle dieſe Dramen gehörten noch dem Standpunct an, den wir in dieſer Abhandlung den elementaren zu nennen gepflegt haben. Doch machte Ayrer ſchon große Anſtrengung, über die bloße Dramatiſirung der Begebenheit zur pathetiſchen Entfaltung des Dialogs überzugehen. Die pathologiſche Stufe unſeres Drama's fällt in die erſte und zweite Schleſiſche Schule und ihre erſte Ausbildung iſt das Verdienſt von Gryphius. Dieſer Dichter hätte ein großer dramatiſcher Dichter werden können, allein die Anarchie der Deutſchen Cultur machte es ihm unmöglich. Die Periode der theologiſchen Controverſe in der Form des Drama's, ſowie die der Zotenreißerei in den Faſtnachtſpielen war freilich ſchon vorüber, allein an den kleinen Höfen, deren es in Deutſchland ſo unzählige gab, hatte ſich das mythologiſche und paſtorale Singſpiel in Verbindung mit dem Ballet eingeniſtet. Gryphius ſowohl als Lohenſtein mußten ihre Stücke auf Breslauer Schultheatern zur Aufführung bringen, auf denen auch die weiblichen Rollen von Schülern geſpielt wurden. Was die Perſonen ſprachen, galt auf dieſem Boden lediglich als eine declamatoriſche Uebung. Gryphius hatte nirgends einen belebenden, fördernden, höhern Anhalt, wie Lope de Vega und Calderon, wie Jodelle, Corneille und Molière, wie Shakeſpeare und Johnſon, an der Hauptſtadt und an dem Hof ihrer Nation. Er konnte die theatraliſche Darſtellung nicht auf ſeine Dichtung reinigend und aufklärend einwirken laſſen; er konnte durch keine Concentration des Urtheils gebildet werden; er konnte ſich nicht an dem Widerhall eines begeiſterten Beifalls entzünden. Er hatte eben das Loos eines Deutſchen, mit ſeinen Dramen nur für ein unbeſtimmtes, zufälliges Leſepublicum zu arbeiten. Er war ein großes Talent, voll hoher Empfänglichkeit, voll Adel der Geſinnung, voll Kraft und Gewandtheit der Sprache, dem aber, weil er in Deutſchland lebte, nur die Selbſterziehung, nicht eine Bildung durch die Nation zu Theil ward. In Gryphius lebten gleichſam zwei Seelen, eine dem Franzöſiſchen, die andere dem Engliſchen Drama zugewandt. Jene zeigt ſich in ſeinen Trauerſpielen, dieſe in ſeinen Luſtſpielen und romantiſchen Schauſpielen. In ſeinen Trauerſpielen: Leo Arminius (1646); Katharina von Georgien; Carolus Stuardus; der ſterbende Papinianus, hat er die ſenten-





tiöſe Sprache des Seneca noch durch ein ſorgfältiges Studium des Tacitus gehoben. Die Handlung iſt unbedeutend; ſie bietet nur die Gelegenheit zur Manifeſtation des Pathos, das ſich mit einem chriſtlichen Stoicismus zur Erhabenheit des Märtyrertodes aufſchwingt. In dieſen Tragödien, die im Alexandriner mit Chören (Reihen) geſchrieben ſind, unterſcheidet ſich Gryphius von der damaligen Franzöſiſchen Tragik nur dadurch, daß er zwar die Einheit der Zeit, nicht aber die des Ortes beobachtet, und daß er die Kühnheit hatte, eine der Gegenwart anheimfallende Begebenheit, wie die Hinrichtung Karls I. von England, zum Gegenſtand zu machen. In ſeinem Trauerſpiel: Cardenio und Celinde, nach einer Italieniſchen Novelle, ließ er 1647 erſt nach den vier erſten Acten den Chor auftreten. Allegoriſche Perſonen und Geiſter liebte er zu moraliſch-ſchauerlichen Effecten. Aber ſo düſter der damalige Proteſtantismus ſeine Weltverachtung mit männlich ſtarker Sprache in den Trauerſpielen des Gryphius ausdrückte, ſo ſehr überraſcht uns derſelbe Dichter durch ſeine Laune, ſeinen Witz und ſeine Sprachmannigfaltigkeit in ſeinen proſaiſch geſchriebenen Luſtſpielen. Das eine derſelben: Horribilicribrifrax, dem eine ernſte novelliſtiſche Geſchichte zu Grunde liegt, ſchildert die zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Deutſchland eingeriſſene Sprachmengerei und Wüſtheit des Lebens; zwei großſprecheriſche Soldaten, ein gelehrter Pedant und eine alte Kupplerin ſind darin vortrefflich gezeichnet. Das andere Luſtſpiel: Peter Squenz, hat die aus Shakeſpeare's Sommernachtstraum bekannte Epiſode zum Inhalt, die ein gewiſſer Cox für ſich behandelt hatte. Dieſer Schwank mochte durch die Wandertruppen der ſogenannten Engliſchen Komödianten, welche damals in Norddeutſchland umherzogen, bekannt geworden ſein. Ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für das Theater zu Altorf um und dieſe Abfaſſung wurde wiederum von Gryphius mit wahrhaftem Sinn für Komik erweitert und verbeſſert. Sein drittes Luſtſpiel: Das verliebte Geſpenſt und die geliebte Dornroſe, 1660, iſt ein in ſich ſelbſt getheiltes Doppelſtück. Das verliebte Geſpenſt nämlich iſt eigentlich, wenige Scenen abgerechnet, die unter der Dienerſchaft ſpielen, ein rührendes Schauſpiel in einer edlen Sprache und in gereimten Verſen

in vier Abhandlungen, wie Gryphius das Wort Act zu deutschen pflegt. Jeder Abhandlung folgt nun der Act einer komischen Schlesischen Dorfgeschichte: die geliebte Dornrose, in Prosa und im Schlesischen Bauerndialekt, voller Leben und Wahrheit. Diese burleske Komik erinnert an die Art und Weise, wie die Spanier in ihren Stücken den Ernst der Hauptpersonen durch den Scherz der Nebenpersonen parodiren. Man sieht, daß Gryphius sich nach allen Seiten hinwendete, auch aus seinen dramatischen Studien. Aus dem Lateinischen übersetzte er. Felicitas oder die beständige Mutter; aus dem Holländischen: die Gibeoniter; aus dem Italienischen: die Säugamme; aus dem Französischen: den berger extravagant. Zwei kleinere Stücke: Piastus, ein Lust- und Gesangspiel; und Majuma, ein Freudenspiel, sind unbedeutend, beweisen aber doch sein Geschick auch für diese leichte Gattung.

Nun hätte unter günstigern Verhältnissen auf Gryphius eine höhere Gestaltung des Deutschen Drama's folgen können, allein es folgte nur eine Uebertreibung des Pathos in der sogenannten zweiten Schlesischen Schule, die sich vorzüglich in der breiten Ausmalung der Grausamkeit und Wollust gefiel. Diese letztere wurde durch Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau zu Breslau, 1618—79, einen Vorsteher des dortigen Stadtrathes, bis zum Priapismus getrieben. Er war der cynisch-sybaritische Gegenschlag zu dem schwermüthigen Adel der Dichtung des Gryphius. Hoffmannswaldau war ein Nachahmer des Italienischen Marinismus. Caspar v. Lohenstein, 1635 zu Nimptsch geboren, in Breslau, Leipzig und Tübingen gebildet und als Syndikus zu Breslau 1683 gestorben, war unstreitig auch ein großes Talent, das, von Gryphius Vorbild begeistert, schon im funfzehnten Jahr mit einer Tragödie: Ibrahim Bassa, hervortrat, der nach zehn Jahren 1661 die Kleopatra; dann Agrippina; Epicharis; 1666 die in jener Zeit von den Franzosen so oft bearbeitete Sophonisbe und 1673 Ibrahim Sultan folgten. Die Declamation geht bei ihm in Schwulst über, der in der Schilderung despotischer Tyrannei und unersättlicher, selbst unnatürlicher Wollust und Grausamkeit ebenso schwelgt, als Gryphius sich in die Resignation des tugendhaften

Märtyrerthums verloren hatte. Lohenstein war trotz seiner überschwänglichen Metaphorik Opitzianer. Zu dem Hymnus Opitzens auf den Mars dichtete er ein Seitenstück in seinem Hymnus auf die Venus in 2000 Alexandrinern und die Correctheit der deutschen Sprache suchte er mit ernstem Studium in seinem patriotischen Roman: Arminius und Thusnelde zu fördern, der erst 6 Jahr nach seinem Tode erschien. Das Maximum der Schlüpfrigkeit und des Bombastes erreichte Heinrich Anshelm Ziegler von Klipphausen, ein reicher Gutsbesitzer aus Radmeritz in der Oberlausitz, der 1697 starb, in seinen Heroiden und 1690 in seinem Roman: die Asiatische Banise oder das blutige doch muthige Pegu, dem eine Menge Nachahmungen in der Aegyptischen, Aethiopischen, Englischen und andern Banisen folgten.

Die Nürnberger Schule der Pegnitzschäfer, die von dem Rathsherrn G. Philipp Harsdörfer, 1607—58, gestiftet war, verbarg in ihrer Nachahmung der Italienischen Schäferpoesie ein tieferes Bedürfniß nach lebendiger Naturanschauung, dessen Befriedigung aber auch bald in einem lockern Spiel mit malerischen Beiwörtern und mit daktylischen Versen, die man Dattel- oder Palmenreime nannte, verkümmerte. Wenn man erwägt, daß das Leben aller dieser Männer von Weckhrlin und Opitz ab in die furchtbare Zeit des dreißigjährigen Kriegs fiel, so kann man darüber erstaunen, daß sie sich der Idylle in solchem Grade hingaben, denn Opitz hatte ja schon die Nymphe Hercynia verfaßt, Gryphius den schwärmenden Schäfer von Thomas Corneille, Hoffmannswaldau Guarini's Pastor fido übersetzt und die Singspiele und Ballette der kleinen Deutschen Höfe wimmelten von Schäfern und Schäferinnen, allein es scheint, als ob gerade solche tief in sich zerklüftete Perioden der Geschichte in der künstlichen Unschuld und Naivetät der bukolischen Poesie sich noch einen Zusammenhang mit der Natur retten wollen, wenn sie auch die Unreinheit ihrer Begierden selbst in dieser Form nicht verleugnen können. Die Pegnitzschäfer trieben die erotische Tändelei aufs Aeußerste. Die größere Zierlichkeit ihrer Sprache wendete J. Klay, 1616—56, wo er als Prediger zu Kitzingen in Franken starb, zu einer Reform des geistlichen Drama's an, indem

er zu Nürnberg in der Kirche nach dem Gottesdienſt eine Art Oratorium aufführte. Er ſprach nämlich die Erzählung und ließ zwiſchendurch die lyriſchen Partien durch Solo's und Chöre ſingen. So führte er 1644 die Höllen- und Himmelfahrt Chriſti; 1645 Herodes den Kindermörder, und in demſelben Jahr den leidenden Chriſtus auf. Auch den Engel- und Drachenſtreit behandelte er in ſolcher Weiſe, ja 1651 das ganze Leben Chriſti. Opitz hatte für die Aufgabe der Poeſie vorzüglich das Lehren und das Schildern erklärt; Harsdörfer hatte dieſe letztere Tendenz zu ſeinem Hauptzweck gemacht und hierin ſchloß ſich ihm Siegmund von Birken, 1625—81, an, der ſeit 1660 Vorſtand der Schule wurde. Die Amplification durch Beiwörter, die Verbildlichungen, die Sinnbildnerei und die Allegoriſirung wurden maaßlos.

Hier müſſen wir einiger katholiſcher Dichter erwähnen, welche ſich in der Form der proteſtantiſchen Poeſie dieſer Schule verwandt zeigen, im Gehalt ſie ſogar übertreffen und eigentlich die letzten bedeutenden katholiſchen Deutſchen Dichter ſind, denn die geiſtige Fortbildung beginnt von hier ab innerhalb des Katholicismus zu ſtocken und wenn einmal ein größeres Talent auftaucht, ſo iſt es gewöhnlich das eines Convertiten, der aus dem Proteſtantismus die individuelle Anregung mitbringt. Dieſe Dichter waren der Bairiſche Jeſuit J. Balde, 1603—68, der freilich faſt nur in Lateiniſcher Sprache dichtete; der Kölner Jeſuit Friedrich von Spee, 1595—1635, in ſeiner: Trutznachtigall; und der Schleſier Johann Scheffler, 1624—77, der unter dem Namen Angelus Sileſius zum Katholicismus übertrat, in den ſinnigen Sprüchen ſeines: Cherubiniſchen Wandersmannes. In der Anmuth ſeiner Naturmalerei und in der ſüßen Innigkeit ſeines Gefühls läßt Spee ſich nur mit dem proteſtantiſchen Fleming vergleichen.

Wir erkennen überall in der Polyarchie der Deutſchen Tendenzen auch das Streben, zur Feſtigkeit von Principien zu gelangen; allein überall ſehen wir die Reformen durch Iſolirung wieder verkümmern, nachdem ſie durch Uebertreibung ſich ſelbſt discreditirt haben. Die erſte und zweite Schleſiſche Schule wollte Correctheit der Sprache und der poetiſchen Formen, welche

Opitz zuerst mit einiger Bestimmtheit sonderte. Die Nürnberger Schule wollte Natur. Jene aber verfiel in Schwulst, diese in sentimentale Spielerei und beide verfielen der Nachahmung des Italienischen Marinismus. Es war noch ein Schritt übrig, der abstracte Purismus der Deutschen Sprache. Zu diesem machte A. Bucher 1591—1661, Professor der Dichtkunst zu Wittenberg, den Anfang, indem er, wie Dach in Königsberg und Tscherning in Rostock, von Opitz ausging. David Schirmer, Jakob Schwieger, der sich als Dichter Filidor den Dörferer nannte, Philipp von Zesen, 1619—89, waren seine Schüler. Der letztere stiftete die Hamburger Sprachgesellschaft. Ein vielseitiger, abenteuerlicher Mann wollte er die Deutsche Sprache von allen Fremdwörtern reinigen und in der Dichtkunst die rhetorischen Figuren und metrischen Formen nicht weniger, als die Rechtschreibung, auf bestimmte Grundsätze zurückführen. Dies that er nicht allein in seinen eigenen Gedichten, sondern auch in seinen theoretischen Werken, dem hochdeutschen Helikon 1640 und der hochdeutschen Sprachübung 1643. In Frankreich hatte ein Minister eine eigene Akademie eingesetzt, um das Interesse der Sprachrichtigkeit und Sprachreinigkeit wahrzunehmen. In Deutschland versuchte ein Einzelner, alle Richtungen seiner Zeit auf dem Gebiet der Sprache in sich vereinigend, eine principielle Wiedergeburt und Zucht der Deutschen Sprache, die am Ende doch von allen Sprachgesellschaften angestrebt ward. In Frankreich ehrte man die Akademie als einen obersten nationalen Gerichtshof; in Deutschland verspottete man Zesen, statt ihm seine Wunderlichkeiten zu verzeihen und statt seine ungenügende Reform gründlicher zu reformiren.

Auch der Anarchie der Deutschen Tendenzen gemäß war es, wenn derselbe Zesen, der in der Form der Sprache das reine Deutschthum durchsetzen wollte, im Inhalt wieder gänzlich Französischen Mustern sich dadurch hingab, daß er den politisch galanten oder sogenannten historischen Heldenroman in die Deutsche Literatur einführte, 1645 einen Ibrahim Bassa nach der Scudéry, 1646 eine Afrikanische Sophonisbe, 1670 eine Assenat, 1679 einen Simson schrieb und mit diesen langathmigen Büchern sofort einen Nachahmer an dem Braunschweiger Superin-

tendenten A. Heinrich Buchholz, 1607—71, fand, der 1659 des Chriſtlichen Deutſchen Großfürſten Herkules und der Böhmiſchen königlichen Fräulein Valiska Wundergeſchichte verfaßte, welche ſich in Umarbeitungen bis 1781 im Publicum erhielt. Dieſem ſchloß ſich wieder der Fürſt Anton Ulrich von Braunſchweig, 1633—1713, mit ſeinen vielbändigen und vielgeleſenen Romanen Aramena 1669 und Octavia 1685 an. Völlig ins Abgeſchmackte fiel dieſe Gattung in den Romanen von A. Bohſe, genannt Talander, von Hagdorn, der 1670 die Chineſiſche und Indiſche Staats-, Kriegs- und Liebesgeſchichte des großen Mogul Aeyquam herausgab, von E. W. Happel u. A. Indeſſen fordert der Roman immer ein Verhältniß zur Gegenwart. Zeſen hatte z. B. in ſeiner Aſſenat die Geſchichte Joſephs ähnlich ausgeſponnen, wie die Perſiſchen Epiker, und damit ein Element der Bibel, die Patriarchenzeit, ergriffen, wodurch er die Proteſtanten in's Intereſſe zog. Buchholz hatte ſeinen Romanen proteſtantiſche Moral, proteſtantiſche Liederverſe, Gebete, Erziehungsregeln eingeflochten, namentlich ſeinem zweiten Roman, der anmuthigen Wundergeſchichte des Herkuliskus und des Herkuladisla. Ulrich Anton hatte, wie Urfé und Calprenède, in zahlreichen Epiſoden Geſchichten der damaligen Höfe verſteckt eingewebt. Bohſe befriedigte den Reiz, ſich vom Morgenlande, von Afrika und Amerika die ſeltſamſten Dinge vorzuſtellen, wozu die Berichte der Reiſenden, in der Deutſchen damaligen Literatur beſonders von Olearius Perſianiſcher Reiſe, die er mit Fleming gemacht hatte, 1647 neue Veranlaſſung gaben. Happel wandte ſich auch der nächſten Gegenwart in ſeinem: Akademiſchen Roman, 1690, zu, worinnen, wie er auf dem Titel ſagte, das Studentenleben in einer ſchönen Liebesgeſchichte vorgebildet wird. Noch weiter ging Greifenſon, eigentlich Chriſtoph von Grimmelshauſen aus Mainz, der als Stadtſchultheiß zu Renchen im Badenſchen bis 1676 lebte und gewöhnlich ſeinen Namen anagrammatiſch verbarg. Er ſchrieb Romane auch im herkömmlichen Styl, wie den keuſchen Joſeph, Dietwalds und Amelindens Lieb- und Leidsbeſchreibung, Proximi und Limpidi Liebesgeſchichte; eine Menge Satiren und ſatiriſch anekdotiſcher Erzählungen, wie des Deutſchen Michels verſtümmeltes Sprachgemeng, den





satirischen Pilgram, die verkehrte Welt, kurzweilige Reisebeschreibung nach der obern neuern Mondswelt, den stolzen Melcher, satirische Traumgeschichten von Dir und Mir, den ersten Bärenhäuter, einen Novellencyklus: das Rathstübel Plutonis u. dergl.; besonders aber that er sich durch Nachahmungen des Spanischen Romans al gusto picaresco hervor in seinem abenteuerlichen Simplicissimus; seltsamen Springinsfeld; Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstürzerin Courage; in seinem wunderbaren Vogelnest und dessen Fortsetzung. Von diesen Romanen ist durch die grosse Zufälligkeit, welche bis auf Gervinus in unsern Deutschen Literaturgeschichten herrschte, der Simplicissimus, den er unter dem Namen German Schleifheim von Sulzfort 1669 herausgab, zu einer besondern Berühmtheit gelangt und nach der hartnäckigen Manier unserer Compendien der Inhalt dieses Romans, übrigens sehr einseitig, ebenso oft wiederholt, wie etwa die ekelhafte Geschichte des armen Heinrichs, die Geschichte Parcivals, der Titel der Fischartschen Geschichtklitterung und Lohensteins Gemälde der Blutschande Agrippina's mit Nero. Was aber das vorzüglich Anziehende im Simplicissimus ausmacht, die treue und lebendige Schilderung der verworrenen Detailzustände Deutschlands während der Greuel des dreißigjährigen Kriegs, reicht nicht aus, ihn so hoch zu stellen, als häufig noch jetzt geschieht, noch weniger, ihn den andern Schriften Grimmelshausens in so übertriebener Weise vorzuziehen und die Verdienste derselben gegen ihn in Schatten zu stellen. Gewiß ist nun der Simplicissimus ein für die Culturgeschichte sehr wichtiges Buch, denn das wilde Lagerleben, das Hexenunwesen, die Spiel- und Trinksucht, die Wollustgier, das Vagabundenthum, die unsägliche Rohheit jener Zeit ist vortrefflich darin geschildert, aber ein wirkliches Kunstwerk ist er nicht. Um dies zu sein, hätte der Verfasser, wie Mendoza, wie Quevédo, Maaß halten müssen. Statt dessen führt er seinen Helden nicht nur durch ganz Europa, sondern über Sibirien und den Indischen Ocean hinweg durch Konstantinopel zurück nach Deutschland, ja er führt ihn in der Beschiffung des phantastischen Mummelsee's in die Unterwelt, um eine satirische Beschreibung der verschiedenen Stände Deutschlands anbringen zu können. Er läßt den Sim-

plicius nicht nur bei fünf, sechs Herrschaften dienen, sondern bei einer Unzahl und ihn außerdem durch zwiefache Verheirathung sich noch in eine unübersehliche Menge von Verhältnissen verwickeln. Es fehlt daher an einer in sich zusammenhängenden Progression der Zustände. Simplicius ist kein Charakter. Er ist nur das biographische Individuum, welches sich, so gut es geht, in jede neue Lage schickt, ist es nicht anders, auch stiehlt und vor Allem auf ein sinnliches Wohlleben bedacht ist. Wir machen nicht dem Verfasser einen Vorwurf, uns ein solch buntes, anziehendes, mustvisches Lebensbild gezeichnet zu haben, dem er selber das Prädicat eines abenteuerlichen gibt, sondern wir wollen nur die banale Vorstellung beschränken, als ob der Simplicissimus, wie jetzt in vielen Compendien gesagt wird, den Lazarillo, Gran Tacaño und Marco Obregon unendlich überträfe. — In anschaulicher Darstellung der traurigen Zustände Deutschlands während des dreißigjährigen Kriegs war dem Grimmelshausen Michael Moscherosch ähnlich, 1600—69, ein Rath des Grafen von Hanau, der auch mannigfachen Wechsel des Geschicks erfahren hatte und unter dem Namen Philanders von Sittewald eine Reihe von Strafschriften verfaßte, die er nach den Sueños von Quevedo in die Form von Gesichten brachte und 1650 in zwei Theilen sammelte. In der satirischen Manier war er Grimmelshausens Vorbild. — Einfacher als beide, die noch viel Gelehrsamkeit zur Schau stellen, war Christian Weise, 1642—1708, der sich, nach seiner eigenen Bezeichnung, eines naturellen Ausdrucks befliß. Er war Lyriker, Dramatiker, Romanschreiber. Er dichtete 32 Stücke, unter denen der bäurische Machiavellus 1679 seines Thema's halber sehr merkwürdig und auch sonst vortrefflich durchgeführt ist. Er gab zuerst die Chöre auf und protestirte gegen die theatralische Darstellung Christi. In seinem Zittauischen Theater 1682 gab er ein Spiel von Jakobs doppelter Heirath; ein anderes von dem Neapolitanischen Rebellen Masaniello; ein drittes von Tobias und der Schwalbe, worin er des Gryphius Absurda comica von Peter Squenz parodirte. In seinen Romanen: die drei Hauptverderber; die drei ärgsten Erznarren; die drei klügsten Leute der ganzen Welt, 1671—73, machte er satirische Streifzüge in einer prak-





tiſch verſtändigen Richtung, wie ſie auch Valentin Andreä 1586—1654, der als Prälat von Bebenhauſen ſtarb, eingeſchlagen hatte.

Wir beſchließen dieſe kurze Ueberſicht der Anarchie der Deutſchen Tendenzen mit der Erwähnung eines proteſtantiſchen und eines katholiſchen Satirikers im Norden und im Süden, des Profeſſors der Beredſamkeit zu Marburg, Balthaſar Schupp, 1610—61, und des aus Schwaben gebürtigen Ulrich Megerle, der unter dem Namen Abraham a St. Clara als Wiener Hofprediger ſtarb, 1642—1709. Der letztere erinnert in der Friſche ſeines Humors an Fiſchart. Er hat dem Wiener Volkswitz durch ſeine Schnurren und Beobachtungen das Material, durch ſeine Wortverdrehungen, Tonwörter und Binnenreime die Form erſchaffen. Der Schleſier Stranitzky, der damals das Wiener Volkstheater begründete, nahm aus Abrahams Schriften eine Menge Anekdoten und komiſcher Wendungen auf, die in den 64 Geſprächen enthalten ſind, welche er 1711 in ſeiner Ollapotrida des durchtriebenen Fuchsmundi herausgab. So wurde Abraham durch die Kanzel und durch das Theater populär.

Blicken wir zurück, ſo werden wir geſtehen müſſen, daß die Deutſchen an Talenten nicht minder reich, als andere Nationen waren. Wenn ſie aber deſſenunerachtet nicht zu ſolchen claſſiſchen Werken der Kunſt, als die Romaniſchen Völker, gelangten, ſo trug die Zerriſſenheit Deutſchlands großentheils die Schuld. Der Deutſche, der in Deutſchland ſelbſt keinen Mittelpunct, wie Madrid, Paris, London, fand, lebte in einem Dualismus zwiſchen ſich als einem Oeſtreicher, Sachſen, Heſſen u. ſ. w. und zwiſchen ſich als einem abſtracten Deutſchen. Die vielen kleinen Höfe waren in eine geſchmackloſe Prunkliebe und rohe Vergnügungsſucht verfallen. Es konnte ſich keine allgemeine gebildete Geſellſchaftsſprache entwickeln, wie ſie namentlich das Drama ſich vorausſetzt. Der Deutſche Schriftſteller fiel entweder, wollte er populär werden, in die Gewöhnlichkeit, ja Gemeinheit des provinciellen Tons und Dialekts herunter, oder er wurde, wollte er ſich erheben, gelehrt, pedantiſch, unzugänglich, bombaſtiſch. Da aus der Anarchie der ſich kreuzenden Tendenzen kein allgemeiner Typus der Kunſt als Norm reſultirte, da die Theorien der Schule





nur Formbestimmungen gaben, so wandte sich selbst das große Talent in der Epoche seiner Bildung immer nach Außen und wurde nachahmend. Ein Fischart schloß sich an Rabelais, ein Opitz an die Alten, an Ronsard, an den Holländer Heinsius, ein Gryphius an Seneca, van der Vondel, Corneille, an die Engländer, ein Harsdörfer an Marini, ein Zesen an die Scudéry, ein Anton Ulrich an Gomberville und Calprenède, ein Grimmelshausen und Moscherosch an Quevédo an. Gryphius hatte dem Drama nach allen Seiten hin neue Richtungen zu öffnen versucht. Statt daß aber, wie anderwärts, auf ihn die ideale Verklärung des Drama's hätte folgen sollen, ward vielmehr das pathologische Element desselben von Lohenstein, Hallmann u. A. bis zur Excentricität getrieben. Weise's Streben nach Natürlichkeit blieb in untergeordneten Formen stehen. Er war ein Zittauer Schulmann, der die Poesie nur nebenher betrieb und dessen Talent man daher innerhalb seiner Schranke eher bewundern, als, wie es trotz Gervinus Darlegung seiner Verdienste noch üblich zu sein pflegt, verachten muß. Sein bäurischer Machiavell, den wir vorhin hervorhoben, ist in seiner Anlage und in seinem Dialog so originell, daß, hätte ein Franzose diesen Einfall gehabt, der Ruhm dafür nicht ausgeblieben wäre. Machiavell wird vor Apoll verklagt, alle Falschheit in die Welt gebracht zu haben. Er rechtfertigt sich damit, daß diese immer da gewesen sei und daß es selbst unter den Bauern, die ihn doch nie gelesen, Machiavellisten gebe. Apoll sendet nun, seine Aussage zu prüfen, Boten aus, die in ein Dorf gerathen, wo sich drei Leute um die vacante Pickelhäringsstelle bewerben. Nun entsteht ein Gewirr von Kabalen unter den Bauern, von denen einige diesen, andere einen andern Bewerber begünstigen. Der Schulmeister und Consulent Scibilis aber weiß seinen Clienten mit Verschlagenheit und Schalkheit durchzusetzen. Statt daß nun solche und ähnliche Anfänge, wie namentlich auch Weise's Intriguenstücke, sich zu einer feineren Gestaltung hätten fortbilden können, versank das Theater in die phrasentolle Leerheit der Haupt- und Staatsactionen, in die Gemeinheit der fürstlichen sogenannten Wirthschaften (hôtelleries), bei denen der Harlekin in der Maske des Scheerenschleifers die entsetzlichsten Obscönitäten spendete, in die überladene Pracht der

Opern und Ballette, in die Armſeligkeit ſchäbiger Wandertruppen. Der Stand des Schauſpielers war daher ſelbſt gemißachtet, bis Weltheim zu Hamburg ihn in Ehren brachte. Die Nation war durch die Polyarchie des Particularismus gehindert, ſich als Nation zu fühlen, ein gemeinſames Selbſtbewußtſein ihrer Leiden und Freuden, eine einheitliche, große, belebende Erinnerung ihrer Thaten zu gewinnen. An gutem Willen, Deutſch zu ſein, fehlte es den Deutſchen nicht. Wir haben ſchon früher bemerkt, daß kein anderes Volk mit ſeiner Geſchichte ſo unzufrieden iſt, als das Deutſche. Luther, Hutten, Fiſchart, Opitz, Gryphius, Fleming, Andreä, Weckherlin, Lohenſtein, Moſcheroſch, Grimmelshauſen, Schupp, Abraham a St. Clara, Zeſen, Schottel u. ſ. w. ſtimmen in der Sehnſucht nach Deutſcher Selbſtſtändigkeit überein. Wenn dies Gefühl bei Geiſtlichen, Schulmännern und Juriſten, den damaligen Trägern unſerer Literatur, am Lebhafteſten ſich äußert, ſo muß man doch zugeben, daß ſogar der Adel, der am meiſten ſich dem Vaterlande in Sitte und Sprache entfremdete, theilweiſe von dieſem Gefühl durchdrungen war und eine Zeitlang die Beſtrebungen nach Erſtarkung eines patriotiſchen Selbſtgefühls förderte, bis er nach dem dreißigjährigen Kriege gänzlich der Italieniſchen und Franzöſiſchen Verausländerung anheimfiel. Wenn in jener Anarchie der Deutſchen Tendenzen irgend ein conſtanter Zug als Surrogat wenigſtens für den Mangel eines poſitiven Ideals betrachtet werden kann, ſo iſt es jene rührenderſcheinende Sehnſucht nach Deutſcher Nationalität.

---

## Die Engliſche Poeſie.

Obwohl der Bruch des Geiſtes, wie wir oben ſagten, in Deutſchland erfolgte, ſo war ihm doch vermöge ſeiner Selbſtentzweiung verſagt, das proteſtantiſche Ideal zuerſt zu erreichen. Es blieb in Anſätzen dazu ſtehen und England war es, in welchem daſſelbe ſich zuerſt unter ganz eigenthümlichen Bedingungen durcharbeitete. Die Keltiſche Poeſie Englands haben wir bereits kennen gelernt. Die höfiſche Romantik der Normannen war die-

ſelbe mit der der Franzoſen in England und Frankreich. Auch dieſe haben wir bereits hinter uns. Die Angelſächſiſche Literatur war, einige Reſte der alten Epik, wie Beowulf, ausgenommen, ganz und gar kirchlich geworden, ſo daß hierin gerade die Selbſtſtändigkeit wurzelt, welche die Engländer in theologiſcher Beziehung Rom gegenüber ſchon während des Mittelalters beſaßen. In Johann von Salisbury, in William Occam, in Wieliffe trat dieſelbe dem Papſtthum ſehr entſchieden gegenüber. Das Germaniſche Princip der Selbſtgewißheit verkündigte ſich aber nicht blos in ſolchen reformatoriſchen Tendenzen, ſondern vorzüglich auch in der Neigung zu einer unbefangenen Auffaſſung der Natur, wie Roger Baco ſie im Gefängniß büßte, und in einer ſorgfältigen Ausbildung des bürgerlichen Rechts der perſönlichen Freiheit, zu welcher der Kampf der verſchiedenen auf der Inſel zuſammengedrängten Völker zwang. Waliſer, Schotten, Briten, Römer, Angloſachſen, Dänen, Normannen, kämpften nach einander den Kampf um die Exiſtenz. Aus der Neutraliſation ſo verſchiedener Elemente ging endlich die Engliſche Nation und die Sprache derſelben hervor.

### Chaucer und die Gründung der Engliſchen Sprache.

Die Minſtrelſy, d. h. die Balladendichtung der wandernden Volksdichter, welche man Miniſtrels nannte, machte die Grundlage der Engliſchen Nationalpoeſie überhaupt aus. In ihr lebte jener kühne Germaniſche, Todverachtende, abenteuerluſtige, mit der Gefahr und dem Schmerz humoriſtiſch ſpielende Geiſt, den wir ſchon in den Nordiſchen Sagaen und in den Kämpeviſern kennen gelernt haben. Aus ihm hat die Engliſche Kunſtpoeſie immer ihre Erfriſchung gezogen, wie die Spaniſche aus den Romanzen. Der kühne Bogenſchütze, Wilddieb und Wegelagerer Robin Hood blieb durch Jahrhunderte der Mittelpunct dieſer Balladen, die aber außerdem noch viele andere Stoffe, von der Schlacht von Otterbourn, von der Cherpjagd, von König Horn, von König Eſtmer, vom Junker Waters, von Havelok, von Guy von Warwik, von Artus, vom nußbraunen Mädchen, von der Judentochter aus Mailand u. ſ. w. verarbeiteten. Bei ihrem Lieblinge, Robin





Hord, tritt nicht nur das Jagd- und Waldleben, ſondern auch der Zug charakteriſtiſch hervor, daß derſelbe geächtet iſt, alſo außerhalb des Geſetzes ſteht. Gegen die poetiſche Tiefe und maleriſche Lebendigkeit dieſer Balladen gehalten erſcheint nun die Kunſtpoeſie zunächſt nüchtern in den ſatiriſchen Visions of Pierce Plowman, welche Robert Longland, Weltprieſter zu Oxford, unter jenem Namen in langen daktyliſchen, reimloſen, alliterirenden Verſen ſchrieb. Sein Zeitgenoſſe John Gower, der bis gegen 1408 lebte, näherte ſich noch mehr dem neueren Engliſch in ſeiner Confessio amantis in 30,000 Verſen. Sie iſt ein Geſpräch zwiſchen einem Liebenden und einem Prieſter der Venus, worin bewieſen werden ſoll, daß nur ein guter Menſch, ein Chriſt, ein glücklicher Liebhaber ſein könne.

Die völlige Aufzehrung der Franzöſiſchen Formen, wenngleich noch mit Einmiſchung vieler Franzöſiſcher Wörter, in Angloſächſiſche gelang endlich Geoffrey Chaucer, zu London 1328 geb. und 1400 geſt. Er war Gelehrter, Weltmann, Soldat, Diplomat und hatte die wechſelvollſten Schickſale, ſo daß ihm das Leben einen übervollen Stoff zur Beobachtung bot. Er liebte die Natur, haßte den Aberglauben und war ſehr fruchtbar. Aus dem Franzöſiſchen überſetzte er den Roman von der Roſe; dem Filoſtrato des Boccaccio ahmte er Troilus und Creſſida nach; außer vielen kleinern Gedichten und Balladen ſchrieb er noch the house of fame; Chaucers dream; the book of the Dutchess; the assembly of the fowls; the flower and the leaf; the court of love. Aber ſein ſchönſtes und bleibendſtes Denkmal ſind ſeine Canterbury Tales. Da er ſelbſt in Italien geweſen war, ſo kann es nicht auffallen, wenn er auf eine ſolche Nachahmung des Decamerone von Boccaccio verfiel. In der Behandlung zeigte er ſich vollkommen ſelbſtſtändig. Er ließ in der Londoner Vorſtadt Southwark in der Schenke von Tabard-Inn ſich 29 Perſonen verſammeln, die gemeinſchaftlich eine Wallfahrt nach Canterbury zum Grabe des heiligen Thomas von Becket machen wollen. Dieſe Perſonen, einen Squire, Freiſaſſen, eine Priorin, Nonne, eine Wittwe von Bath, einen Mönch, Laienbruder, Kaufmann, Juriſten, Mediziner, Koch, Müller, Schiffer, Ablaßkrämer u. ſ. w. ſchilderte er im Prologe auf das Anſchau-

lichſte. Im Decamerone iſt es eine ariſtokratiſche Geſellſchaft, die ſich von der durch die Peſt verwüſteten Stadt auf eine Villa zurückzieht, ſich durch Beſprechung beſtimmter Themata zu zerſtreuen. Hier iſt es eine heitere Geſellſchaft, die uns alle Claſſen der Geſellſchaft vorführt und das Engliſche Volksleben mit ſeinen ſcharf gezeichneten Individualitäten in den Vordergrund ſtellt. Und ſtatt daß bei Boccaz Geſchichten von Mönchen und Nonnen erzählt werden, erzählen hier die lebensluſtige Priorin Eglantine und der feiſte Mönch ſelber. Das proteſtantiſche Selbſtgefühl Chaucers regt ſich ſehr lebhaft in der Ironie, mit welcher er den Ablaßkrämer darſtellt, der mit allerlei Seltenheiten handelt, z. B. einem Fetzen vom Schleier der heiligen Jungfrau, einem Stück vom Segel des heiligen Petrus u. ſ. w. Die meiſten Erzählungen ſind in Verſen von verſchiedenem Metrum, einige auch in Proſa. Das Ganze iſt nicht vollendet. Der Stoff iſt meiſtens aus den Franzöſiſchen Contes und Fabliaux genommen und die Erzählungen gehen daher auch wohl in's Burleske und Schmuzige über. Der Oxforder Clerk erzählt nach Boccaz die Geſchichte der Griſeldis und der Ritter, deſſen Erzählung die erſte und längſte iſt, gibt eine freie Bearbeitung von Boccazens Teſeide.

An Chaucer ſchloſſen ſich Thomas Occleve, John Lydgate, John Harding, der Minſtrel Skogan, der Satiriker John Skelton u. A. John Lydgate, ein Benedictinermönch zu Bury in Suffolk, hat von dieſen den meiſten Ruhm vorzüglich durch drei Gedichte erlangt: the fall of princes, eine poetiſche Ueberſetzung von Boccazzens in Lateiniſcher Proſa geſchriebenem Buch von den Schickſalen berühmter Männer und Frauen; the siege of Thebes, Thebens antike Geſchichte, die er ſelber als eine Fortſetzung der Canterbury Tales einleitet; und the destruction of Troy nach Guido von Colonna, welcher Ueberſetzung auch ſchon eine in's Franzöſiſche durch Raoul le Fevre vorangegangene war.

## Die Schottiſche Epik.

In Schottland herrſchte ebenfalls ein reicher Volksgeſang, der in Liebes-, Tanz- und Trinkliedern wie in Balladen unerſchöpflich war. Die Balladen kehren oft zu den Helden aus her-

vorstechenden Geschlechtern, aus den Häusern der Montgomery, Percy, Douglas u. A. zurück, allein eine cyklische Folge, wie unter den Spanischen Romanzen, hat sich nicht daraus entwickelt. Die Blutrache tobt in diesen Liedern mit ihrer ganzen Fürchterkeit. Die Geister der Abgeschiedenen haben nicht Ruhe, bevor sie nicht blutig gerächt sind. Der Glaube an die Elfen, die mit ihrem lustigen Staat durch Auen und Wälder dahin schwärmen, bringt ein eigenthümliches Element in diese Balladen, die namentlich auf die Kämpfe an der Grenze zwischen England und Schottland sich beziehen. Die Freibeuterballaden: raid ballads, sind besonders mit Zügen wilder Kühnheit und finsterer Leidenschaftlichkeit, aber auch der wunderbarsten Treue und Aufopferung erfüllt.

Die Schottische Kunstpoesie trug anfänglich auch das Gepräge der Französisch Normannischen. Der älteste Schottische Kunstdichter war Thomas Lermont, 1283—1307, der die Tristansage bearbeitete und sich außerdem durch Visionen und Klagen berühmt machte. Ihm folgte John Barbour aus Aberdeen, 1316—96, der in der Form des Französischen Epos die Befreiung Schottlands von der Englischen Obmacht durch den tapfern König Robert Bruce besang. Er gab damit dem Schottischen Nationalgefühl eine tiefe noch lange nachschwingende Anregung, mischte aber, da er zu Oxford studirt hatte, viel Englische Wörter in's Schottische. Sein Nachahmer wurde der blinde Heinrich, der Minstrel Harry, der in zehnsylbigen jambischen Versen in einem sehr beliebten langen Epos die Thaten des Schottischen Ritters Wallace verherrlichte, welcher mit ihm noch dem vierzehnten Jahrhundert angehörte. Der Schottische König Jakob I., 1393—1437, dichtete vorzügliche Balladen und Lieder und eine Allegorie: the Kings quair, d. h. cahier, worin er sich der Manier Chaucers befliß. Der Mönch William Dunbar, 1465—1530, hatte ein tiefes Naturgefühl, durch dessen Energie er die Frostigkeit überwand, die sonst so leicht in allegorische Compositionen sich einschleicht. Er besang nämlich in seiner Allegorie: the thistle and the rose, das Schottische und das Englische Wappen zur Feier der Vermählung Jakobs IV. von Schottland mit einer Englischen Princessin. In einer andern Allegorie:

the goldin tergo, ahmte er den Roman von der Roſe nach. In ſeiner Satire auf den Tanz: the dannce, im Balladenton, ließ er den Satan Mahomed ſich in der Hölle einen guten Tag machen, indem die ſieben Todſünden mit vielen Mönchen und heiligen Buhlerinnen ein allegoriſches Ballet zu ſeiner Gemüthserquickung aufführen müſſen. Gawin Douglas, 1495—1521, wo er als Biſchof zu Dunkeld ſtarb, verſuchte ſich auch in Allegorien, die aber kalt und trocken ausfielen. Daſſelbe gilt von Lindſay, einem Freunde Jakobs V. Der Unterſchied zwiſchen Schottiſcher und Engliſcher Poeſie erloſch nun immer mehr und London wurde der Mittelpunct auch für die Dichter.

## Der Uebergang vom Katholicismus zum Proteſtantismus.

Die Engliſchen Könige hatten dem Papſt gegenüber immer eine ſelbſtſtändigere Stellung eingenommen, als die Fürſten des Continents. Eduard III. hatte 1365 den ſogenannten Petrespfennig eingezogen und Rom dadurch einer bedeutenden Einnahme beraubt. Wicliffe vertheidigte das Recht der Engliſchen Könige gegen die Curie und eine Reiſe nach Rom, die er in dieſer Angelegenheit machen mußte, befeſtigte ihn nur in ſeiner Oppoſition. Der Abſolutismus der Spaniſchen Könige drückte in ſeiner ſolennen Unterſchriftsformel: yo el Rey, nur die Einzigkeit des königlichen Selbſtgefühls aus; der Franzöſiſche Monarch ſprach in der Schlußformel ſeiner Ordonnanzen: car tel est nôtre bon plaisir, die Willkür der Macht aus; der Wahlſpruch der Engliſchen Könige: Dieu et mon droit! bezeichnet ebenſowohl die Anerkennung des Göttlichen, als das Bewußtſein des menſchlichen Rechts. Heinrich VIII. ergriff die von der Schweiz und von Deutſchland ausgehende reformatoriſche Bewegung nur, um den Engliſchen Royalismus durch Uebertragung der päpſtlichen Rechte auf die Krone zu verſtärken. Er erlaubte die Prieſterehe, die Ausſpendung des Abendmahls in beiderlei Geſtalt, ſchaffte einige Ceremonien ab und ließ ſonſt in der kirchlichen Form noch Vieles vom Katholicismus beſtehen, namentlich die geiſtliche pfründenreiche Ariſtokratie. Die Reformation erſcheint von dieſer Seite





in England als eine durch den Souverain gemachte, allein er hätte sie nicht machen können, wäre nicht die Gesinnung der Nation ihm darin entgegengekommen, wie sie schon bei Longman und Chaucer sich darlegte. Wie tief die protestantische Selbstgewißheit im Herzen der Engländer wohnte, zeigten vorzüglich die spätern Kämpfe mit dem Katholicismus, aus deren blutiger Nacht endlich der noch blutigere Morgen des Puritanismus hervorbrach. Zwischen Heinrichs VIII. Despotismus und zwischen Cromwells theokratischer Republik liegt nun die glückliche Periode Elisabeths, der großen jungfräulichen Königin, mitten inne. In ihr erkannten die Briten ihren oceanischen Beruf und siegten über ihre Rivalen, die Spanier. Das Leben jener Zeit hatte bei den Engländern noch viel von den bunten, aufgebauschten Formen der mittelaltrigen Romantik, aber sein Inhalt war schon durchaus modern. Was die Deutschen so schmerzlich entbehrten, das erwarben sich die Briten, ein social-politisches Ideal in der Kraft nationaler Individualität. Thomas Morus stellte 1516 in seinem Utopien das erste socialpolitische Ideal der christlichen Welt auf.

Abgesehen vom Theater bestand die Fortbildung der Poesie in dieser Zeit des Uebergangs vom Katholicismus zum Protestantismus hauptsächlich in der Aneignung der Italienischen Versformen und der unvermeidlichen Schäferdichtung. Die erste war das Werk des Grafen Henry Howard von Surrey, durch Studien zu Oxford und durch eine Reise nach Italien gebildet, der als ein Opfer des Mißtrauens Heinrichs VIII. 1547 fiel. Er feierte in seinen Gedichten in freier Nachahmung Petrarca's seine Geliebte unter dem Namen Geraldine und machte das Sonett in der Englischen Literatur einheimisch. Thomas Wyat u. A. reiheten sich ihm an. Die Pastoralpoesie wurde durch Philipp Sidney eingeführt, 1554—86, wo er an einer auf dem Schlachtfelde zu Zütphen erhaltenen Wunde starb. Dieser ritterliche und liebenswürdige Mann gab auch unter der Ueberschrift: Astrophel and Stella, 108 Sonette, erwarb aber seinen größten Ruhm durch Nachahmung von Montemayors Diana in seiner Arcadia, die er wegen ihrer Zueignung an seine Schwester, die Gräfin von Pembroke, the countess of Pembroke's Arcadia nannte. Er verwickelte sich jedoch in der Häufung von

Erzählungen und ließ die Geſchichte ohne Abſchluß. Der größte Theil des Werks iſt in einer ungleichen, bald klaren und anmuthigen, bald pretiöſen und geſchraubten Proſa geſchrieben. Lieder und Eklogen in Ottaven, in Alexandrinern, ja ſelbſt in Hexametern, machen den Beſchluß eines jeden der vier erſten Bücher. Der edle Sidney war der Gönner und Förderer Edmund Spenſers, der unter drückenden Umſtänden bis 1596 lebte. Unter dem Namen Immerito widmete er Sidney eine Paſtorale: the Shepherds Calendar, worin er 12 Eklogen nach den 12 Monaten in der Art vertheilte, daß jede ſich auf ein durch die Jahreszeit gegebenes Thema bezieht, alle aber ſeine Liebe zu ſeiner Roſalinde ſchildern. Die Königin Eliſabeth, deren poet laureate er war, verherrlichte er in einem weitſchichtig angelegten allegoriſchen Epos: the fairy queen. Es iſt uns nicht ganz überkommen. Es beſtand aus 12 Büchern, jedes Buch aus 12 Geſängen, jeder Geſang aus 40—60 Strophen in 9 Zeilen. Chaucer hatte die ſiebenzeilige Stanze erfunden, Spenſer fügte noch zwei Zeilen hinzu. Die berühmte Feenkönigin Gloriana, d. h. Eliſabeth, verſammelt jährlich ihre Ritter und Edlen zu einem zwölftägigen Feſte. Die Thaten dieſer Ritter, unter denen von Zeit zu Zeit auch König Artus erſcheint, werden mit einem großen Aufwande allegoriſcher Perſonen, des Irrthums, der Verzweiflung, des Mammons u. ſ. w. erzählt. Spenſer wollte der Engliſche Arioſt ſein und das Lob, die höhere Engliſche Dichterſprache erſchaffen zu haben, kommt ihm unbedingt zu. Er beſaß vornämlich jenen offenen Sinn für die Schönheit der Natur, welcher die Engliſche Poeſie auf ganz eigenthümliche Weiſe auszeichnet, indem ſie die Einzelnheiten mit der Schärfe eines Naturforſchers erfaßt und doch nicht den Sinn für den großen Zuſammenhang der beſondern Erſcheinungen verliert. Die Naturſchilderungen der Italiener blieben, wie die der Alten, mehr bei den allgemeinen Umriſſen ſtehen; die der Spanier hatten etwas Verzücktes, Transparentes, überirdiſch Angehauchtes; die der Franzoſen waren an eine conventionelle Charakteriſtik verloren, welche für Wieſen und Wälder, Quellen und Ströme, Berge und Höhlen, Winter und Frühling, ſchon die üblichen Schmuckwörter bereit hielt; die der Deutſchen endlich war ein Chaos aller dieſer

Manieren. Die Engliſche Philoſophie hatte ſchon während der Scholaſtik durch Roger Baco ihre freie Anſchauung der Natur bewieſen, die ſich zu Eliſabeths Zeit in einem Baco von Verulam erneuete. Die Engliſche Poeſie aber hatte ſchon in den alten Liedern und Balladen die tiefſte Sympathie für die Reize und Eigenheiten der Natur offenbart und dieſer bis in ihre verſchwiegendſten Geheimniſſe dringender Sinn war Spenſers vornehmſter Talisman. Eben dieſer Sinn zeigt ſich im Landhausleben, im Jagdbetrieb, in der Gartenkunſt und Reiſeluſt der Engländer und hat ſich bei Shakeſpeare, Thomſon und Byron immer von Neuem bewährt. Man könnte ſagen, daß die Poeten vor Spenſer zwar alle Elemente der Natur, Sterne und Blumen, Bäume und Thiere, erblickt haben, daß er aber zuerſt die Romantik der landſchaftlichen Phyſiognomie erfaßte.

## Das elementare Engliſche Drama.

So wichtig nun dieſe Ausbildung der poetiſchen Form war, ſo drängte doch ſeit Heinrich VIII. Alles vorzugsweiſe auf die Entwicklung des Theaters hin, das eine vollkommen normale Geſtaltung durchlief. Die elementare Stufe derſelben dauerte vom dreizehnten Jahrhundert bis in die Mitte des ſechszehnten und hatte denſelben Verlauf, wie der Anfang des Franzöſiſchen Theaters. Sie begann mit den Myſterien, die man miracle plays nannte und für deren Aufführung in London die Zünfte ſehr thätig waren. Ihnen folgten die Moralitäten, moral plays, welche die Komik ausbildeten. Every man und der hickscorner, d. h. Spottlümmel, ſtachen darunter beſonders hervor. In der letztern Moralität hat ein Freigeiſt die Hauptrolle, der von ſeinen Reiſen zurückkehrt und die Religion verſpottet, bis er endlich bekehrt wird und ſich zu beſſern verſpricht. Kleine Modificationen erhielten die dramatiſchen Darſtellungen durch die Interludes, d. h. die Zwiſchenſpiele, wie wir ſie bei den Spaniſchen Entremeses kennen gelernt haben und John Bale ſie verfaßte; ſodann durch den dumbshaw, d. h. durch die Pantomime, das drame muet der Franzoſen, mit welchem man theils Einleitungen, theils Ergänzungen machte; endlich durch die Mas-

len unter Heinrich VIII., in denen an die Stelle der allegoriſchen Perſonen der Moralitäten theils Schäfer und Schäferinnen, theils mythologiſche Figuren, theils Charaktere des wirklichen Lebens traten. John Heywood z. B. Heinrichs VIII. Spaßmacher, ein Epigrammatiſt, ließ z. B. in ſeinem play: the four P's einen Pilger, Apotheker, Ablaßhändler und Krämer: pedlar, poticary, pardoner und palmer, ſich gegenſeitig die Lügenkünſte vorwerfen, mit denen ſie das Volk betrügen. Zuletzt wetten ſie, wer die größte Lüge vorzubringen wiſſe; der Pilger trägt hier den Sieg davon, indem er behauptet, niemals ein böſes oder ungeduldiges Weib geſehen zu haben. Ein anderes Stück Heywoods war: the merry play betwene Johan the husband, Tyb his wife and Sir Johan the Priest. Heywood war anfänglich ein eifriger Beförderer der Reformation, kehrte aber in den Schooß der alleinſeligmachenden Kirche zurück und ſt. zu Mecheln 1565 als ein eifriger Katholik. 1538 brachte John Radcliffe: Huß von Conſtanz Verbrennung auf das Theater, allein 1556 ließ die katholiſche Maria alle vom Proteſtantismus ausgehenden Aufführungen verbieten und verſuchte den Geſchmack wieder an katholiſche Myſterien zu gewöhnen, was aber nur den Erfolg hatte, daß ſie mit Eliſabeths Thronbeſteigung gänzlich von der Bühne verſchwanden.

Ein weiterer Fortſchritt war, daß ſeit Heinrich VIII. die Komödie und Tragödie ſich zu ſcheiden begannen; eine Sonderung, auf welche die Nachahmung der Italiener und der Alten vorzüglich einwirkte. Die älteſte regelmäßige in 5 Acte und in Scenen eingetheilte Comedy der Engländer iſt: Ralph Roister Doister von Nikolas Udall, der 1557 ſtarb. Er war Lehrer in Eton und ſagt ſelbſt, daß er ſich Plautus und Terenz zum Muſter genommen habe. Das Stück ſpielt in London. Der Held, Ralph, ein eitler verliebter Geck, ſpeculirt auf die Hand einer reichen, ſchönen und jungen Wittwe, die jedoch ſchon mit einem Kaufmann verlobt iſt, ſo daß er mit ſeinen Freunden große Anſtrengungen machen muß, die Hand der Dame zu gewinnen, die ihm ihrerſeits den Hang nach den Bräuten Anderer benimmt. Von dem ſpätern Biſchof John Still iſt die Poſſe: Gammer Gurtons needle, die 1551 zuerſt

aufgeführt ward. Eine ehrliche Hausfrau verliert in der Eil ihrer Geschäftigkeit die Mahnadel, mit welcher sie die Hosen ihres Hausknechts ausflickt. Ein lustiger Gesell benutzt dies Ereigniß, die gute Frau mit ihrer Nachbarin zusammenzuhetzen, welche die Nadel gestohlen haben soll. Das ganze Haus geräth in Aufruhr; der Pfarrer und andere Personen mischen sich darein; die Handlung wird immer verwickelter, bis der muthwillige Stifter dieses häuslichen Unfugs auf einmal alle Räthsel löst, indem er dem Hausknecht von hinten einen so tüchtigen Schlag auf den Theil gibt, der in den zerrissenen Hosen steckt, daß die Nadel, die darin sitzen geblieben war, tief genug in das Fleisch eindringt, um zu verrathen, wo sie sich bis dahin verborgen.

Im Trauerspiel nahm man sich, wie in Frankreich, besonders Seneca zum Muster und ermangelte auch nicht, Chöre von allegorischen Personen anzubringen. Die erste regelmäßige Tragedy wurde von Sackville versucht. Thomas Sackville, Graf von Dorset, 1530 — 1608, wollte den reichen Stoff der Englischen Geschichte zu Tragödien zunächst in der Art bearbeiten, daß er die vornehmsten tragischen Personen die merkwürdigsten Begebenheiten ihres Lebens selbst erzählen ließ, wählte dazu die Form der Vision, die einmal seit der visio Tundali beliebt war, und nannte sein Werk: mirror for magistrats. Er konnte jedoch nur, in sehr würdevoller Sprache, die Einleitung und eine einzige Erzählung liefern und mußte die Fortsetzung dem Edelmann Ferrars und dem Geistlichen Baldwin übertragen, die freilich nur einen versificirten Auszug der alten Englischen Chroniken in Sackvilles Manier zu Stande brachten, nichts destoweniger aber den Englischen Tragikern damit ein Handbuch gaben, worin sie eine Auswahl tragischer Begebenheiten, Charaktere und Situationen und in Sackvilles Antheil ein Muster pathetischer Darstellung fanden, weshalb das Buch häufig gedruckt ward. Sackville arbeitete aber auch gemeinschaftlich mit dem Rechtsgelehrten Thomas Norton nach einer von Gottfrid von Monnouth aufbehaltenen Sage ein Trauerspiel Gorboduc oder the tragedy of Ferrex and Porrex, das von den Mitgliedern des Innertemple zu Whitehall in Gegenwart der Königin 1561 aufgeführt ward. Der Inhalt ist aus der fabelhaften Geschichte Britanniens

die Anarchie, in welche daſſelbe durch den Bürgerkrieg der Brüder Ferrex und Porrex geſtürzt wird. Dieſer, der jüngere, erſchlägt den ältern. Die Mutter Videna, welche den Ferrex am meiſten liebte, ermordet aus Rache den ſchlafenden Porrex auf ſeinem Zimmer. Das Volk, ergrimmt über dieſe Schändlichkeit, tödtet ſowohl die Königin, als den alten König, der zu dem Kriege dadurch die Veranlaſſung gegeben, daß er gegen das Herkommen das Reich unter ſeine Söhne getheilt hat. In der Form ſuchte ſich dies Stück dem antiken Drama anzuſchließen. Alles Blutvergießen war von der Scene verbannt; Morde und Schlachten wurden durch Boten erzählt; die erſten vier Acte wurden durch einen Chor aus allegoriſchen Perſonen beendet. Zum erſten Mal wurden hier im Engliſchen Drama reimloſe Jamben: blank verse, angewendet. 1566 führte Richard Edwards zu Oxford vor der Königin ein Drama nach antikem Zuſchnitt: Damon und Pythias, auf, dem bald darauf eine Jokaſte nach Euripides folgte. 1568—80 wurden bei Hof 18 antike Tragödien aufgeführt. Jasper Heywood, Sohn des ſchon genannten, Alexander Newyle, John Studley, Thomas Nuce und Newton waren in dieſer Richtung thätig.

Somit hatte ſich das Theater von den chriſtlichen Myſterien bis zur Nachahmung des antiken Drama's fortgebildet und ſtand auf einem wichtigen Punct der Entſcheidung. Dieſe erfolgte in einem nationalen Sinn, indem die Engländer eine ganz eigenthümliche Geſtaltung des Drama's hervorbrachten, die zunächſt durch die Lyrik einer Sturm- und Drangperiode hindurchging, bevor ſie in Shakeſpeare die Höhe reiner Idealität erreichte.

## Das pathologiſche Engliſche Drama.

Mit dem Ausdruck pathologiſch haben wir immer diejenige Epoche des Drama's bezeichnet, in welcher daſſelbe aus der einfachen Darlegung der Handlung zur Schilderung des Affects übergeht. Auf dem elementaren Standpunct herrſcht immer noch die epiſche Auffaſſung vor. Erſt durch die Lyrik wird derſelbe zu einer vollkommenen Vergegenwärtigung der Handlung. Hier aber wird für den Dichter die Begeiſterung durch eine Idee noth-

wendig, soll er nicht entweder trivial werden oder in eine Maaßlosigkeit des lyrischen Accents verfallen. Er muß die tiefere Bedeutung der Handlungen erfassen, wie sie, in Raum und Zeit ein flüchtiges Phänomen, in dem für das oberflächliche Auge verborgenen Licht des ewigen Geisterreichs erscheinen. Nach einer solch tieferen Bedeutung strebten die Dichter, welche theils unmittelbare Vorgänger, theils Zeitgenossen Shakespeare's waren. Sie suchten dieselbe allerdings auch noch in der Beschaffenheit der Handlung als solcher, indem sie gern schauerliche Criminalgeschichten, wüste Hexenprozesse, blutriefende Tyrannengrausamkeit, Inceste u. drgl. sich zum Gegenstand wählten, allein sie bemühten sich auch schon um eine sorgfältige Ausführung der Charaktere und in dieser zeigt sich nun das specifisch Englische, was sich nicht leicht mit einem andern Wort, als mit dem der Selbstgewißheit der Freiheit bezeichnen läßt. Der Mensch ist frei d. h. er bringt selbst sein Schicksal hervor. Was von Außen an ihn kommt, hat Macht über ihn nur, sofern er es will. Ohne seinen Willen kann nichts ihn zum Handeln bestimmen. Die ganze Mannigfaltigkeit äußern Geschehens ist zuletzt kraftlos gegen die ihrer selbst gewisse Unendlichkeit seiner Freiheit. Die innere Einheit oder Entzweiung mit sich, das Bewußtsein des Willens, wie er sich himmlisch, irdisch oder hölliſch qualificirt, ist die Wahrheit des Geistes, die sich nicht unbezeugt läßt. Die Selbstbestimmung als solche ist nur die subjective, formale Seite der Freiheit, das Gute als die objective, reale Seite derselben ist aus dem ewigen, gotteingeborenen Wesen des Geistes heraus der nothwendige Inhalt der Freiheit, aus welchem das Gewissen den Maaßstab seiner Selbstkritik entnimmt. Diese Selbstgewißheit ist der eigenthümliche Boden der Germanisch-protestantischen Weltanschauung, der das Englische Drama von dem Spanischen und Französischen jener Zeit unterscheidet. Im Spanischen handelt der Mensch entweder in einer ganz natürlichen, instinctiven Weise, indem er oberflächlich dahin lebt, oder er handelt im Gehorsam gegen ein Dogma der Liebe, der Ehre, der Feudalität, des Glaubens. Die Gewißheit fällt nicht sowohl in ihn, als in seine Voraussetzung. Im Französischen fällt die Handlung und die Reflexion darüber auseinander. Die Handlung

iſt zum Theil noch bloßes Schickſal, äußerliches Geſchehen; die Reflexion möchte nun wohl ihrer gewiß werden, bleibt aber auch noch mit ihrer Rhetorik außerhalb ſtehen, wirft die Bedenken hin und her; das Geſchehen ſcheint nur dazuſein, um den Stoff für die Pointen und den Pomp der dialektiſchen Betrachtung zu liefern. Im Engliſchen iſt die Selbſtgewißheit ungetrennt vom Geſchehen, das daher im höchſten Grade draſtiſch erſcheint. Tragik und Komik werden zu wechſelnden Standpuncten deſſelben Subjects und fallen nicht mehr, wie im Spaniſchen und Franzöſiſchen, auseinander. Im Spaniſchen ſchlingt ſich die Komik als ein iſolirtes Element durch die Tragik, allein die einzelne Perſon hat entweder nur ein tragiſches oder komiſches Pathos. Im Engliſchen kommt es zur freien Erhebung des Subjects über ſeine Geſchichte, zur Ironie über ſich ſelbſt und damit zu jenem erſchütternden Humor, den wir bei Shakeſpeare mit Recht ſo ſehr bewundern. Es liegt in der freien Selbſtgewißheit auch ein ſkeptiſches Moment, das ſich durch keine Auctorität beſchränken läßt und in der Verzweiflung die verwegenſten Zweifel mit dem Bewußtſein des Rechts dazu ausſpricht. Die Kunſt der Dichter beſteht nun vorzüglich darin, die Ausgelaſſenheit der negativen Skepſis durch den Zuſammenhang des Ganzen doch wieder dem immer ſich ſelbſt gleichen Maaß der ſittlichen Weltordnung unterzuordnen, indem der Handelnde zuletzt in ſich ſelbſt einkehren und die Schuld in ſich erkennen muß. Die Tendenz zu dieſer Geſtaltung des Drama's iſt ſchon in ſeiner elementaren Epoche vorhanden; im Hickſcorner nicht weniger als im Grobobuc.

Die Blüthe des Engliſchen Drama's fällt zwiſchen 1580 und 1620. Die erſten ſtehenden Bühnen wurden 1570 außer den Ringmauern Londons zu Holywell erbauet. Die eine hieß Theatre ſchlechtweg, die andere the Curtain. In der Provinz behielt man noch ein auf Rädern ſtehendes Brettergerüſt bei. 1576 wurde das Blackfriartheater errichtet, deſſen Geſellſchaft von den Knaben der Königlichen Kapelle, den children of the chapel, unterſtützt ward, die namentlich Frauenrollen ſpielten, da erſt nach dem Sturz der Republik unter der Reſtauration Frauenrollen von Frauen gegeben wurden, zuerſt 1656 von Mrs. Coleman. 580 entſtand das Whitefriarstheater, 1593 unter dem berühmten

Schauspieler Richard Burbadge der Globus, 1599, unter Henslowe und Alleyn in Golding Lane the Fortune Theatre, 1616 in Drury Lane das Cockpit- oder Phönixtheater aus einem Gebäude, das bis dahin zu Hahnenkämpfen benutzt war. An der Einnahme des Globus hatte Shakespeare einen Antheil. In der Einrichtung der Bühne waren diese Theater einander ähnlich, indem dieselbe, analog der Griechischen, mehr breit als tief war und den Gruppirungen daher eine Reliefformation gab. Im Hintergrunde erhob sich eine Art Balcon: upperstage, der sehr mannigfach benutzt ward, auch als Bühne auf der Bühne. Von rechts und links führten zwei Treppen zu ihm. Ueber ihm war ein zweiter Balcon für das Orchester. Die Scenerie war in Ansehung der Decorationen noch sehr einfach und begnügte sich mit wenigen symbolischen Andeutungen für den Ortswechsel. Versenkungen in dem untern Raume, die Hölle genannt, und Flugmaschinen empor zum Bühnendach, dem Himmel, gab es bereits und die Garderobe wurde reich ausgestattet. In den öffentlichen Theatern, wie Globus und Fortuna, war das Parterre, the yard, unbedeckt; in den Privathäusern, wie Blackfriars und Cockpit, war es ebenfalls, wie die Bühne, gedeckt, hatte Sitze und hieß pit. Dort spielte man bei Tageslicht, hier bei Kerzen- und Fackelschein. Dort waren die Eintrittspreise niedriger, hier höher. Das Publicum benahm sich mit großer Ungenirtheit. Obst, Bier, Wein und Tabak wurden im Theater verkauft. Selbst die Damen rauchten. Aber man spielte auch Karte und las die neuesten Pamphlete, die an den Thüren feilgeboten wurden. So viel Störendes für die Schauspieler mit dieser ungezwungenen Lebensart verknüpft war, so ward doch gerade durch sie auch ein nationaler Zug des Geschmacks und der Kritik erhalten. Für die Geschichtschreibung des Theaters dieser Periode liegt eine Schwierigkeit darin, daß die Stücke oft viel später gedruckt, als gespielt wurden und daß daher sehr viele, namentlich von Heywood und Food, untergegangen sind. Ihre Wirkung auf den Gang der Kunst übten sie natürlich vom Augenblick ihrer Aufführung an. Eine andere Schwierigkeit liegt darin, daß sich nicht selten mehre Dichter zur Abfassung Eines Stücks vereinigten, was wir auch schon bei den Griechen und Franzosen gefunden haben. So ist

z. B. die tragedy of Dido, queen of Carthago, von Marlowe, Green und Nash, kann aber keinem einzelnen Dichter zur Begründung eines Urtheils über ihn zugeschrieben werden. Die Dichter kamen gewöhnlich in der Taverne zur mermaid am Strande zusammen, wo sie in jovial genialer Geselligkeit ihre Arbeiten besprachen und wo auch Shakespeare verkehrte. Sie waren übrigens nur Dichter, die zum Theil ein abenteuerliches Leben führten, was die Engländer sehr von den Spaniern unterscheidet, deren classische Dramatiker, Cervantes ausgenommen, dem geistlichen Stande angehörten.

Die unendliche Fruchtbarkeit hatte das Englische Theater mit dem Spanischen gemein. Aus dem Chorus von Dichtern, welche den königlichen Shakespeare umstehen, heben sich jedoch Lily, Marlowe, Green und Heywood als besonders charakteristisch hervor, insofern jeder von ihnen eine ausgezeichnete Einseitigkeit besitzt, Shakespeare aber als die Einheit und Vollendung dieser verschiedenen Individualitäten erscheint. Lily schuf den witzigen Conversationston, Marlowe den markigen Ausdruck starker Leidenschaft, Green den heitern, beweglichen Humor und Heywood die Kunst der Erfindung und drastischen Composition.

John Lily aus Kent, 1554—1600, ein Magister of arts, der ein Hofamt erhielt, wurde der Urheber jenes antithesenvollen, spitzfindigen, pedantisch feinen, bildsüchtigen, süßlich vornehmen Witzes, den wir bei allen Dramatikern der Periode mehr oder weniger, vorzüglich aber in Gesprächen über die Liebe, angewendet finden, z. B. bei Shakespeare in Viel Lärmen um Nichts in den Gesprächen Beatrice's mit Benedetto. Es war der Ton, der am Hofe der gelehrten und geistreichen Elisabeth herrschte, weshalb Lily's Schriften von allen Hofdamen studirt wurden. Die Concetti's des Marinismus, der Culteranismus der Gongoristen, der Styl der Plejade und der zweiten Schlesischen Schule, in einer spätern Epoche Deutschlands der Jeanpaulismus, sind Parallelen zu ihm. Lily gab 1580 einen Roman Euphues or anatomy of wit heraus, worin er die Geschichte eines jungen Athenienſers Euphues und einer Neapolitanerin Lucilla, eines Neapolitaners Philautus und einer Londonerin Camilla in jener witzspielenden Manier erzählte. Ein sehr merkwürdiges Element des Euphuismus

war die große Ausdehnung und Schärfe, mit welcher darin die Anschauung der Natur bis in ihre Seltenheiten, Seltsamkeiten und Heimlichkeiten hin aufgenommen war. Er befruchtete damit die Phantasie in einer durchaus neuen Weise. Neben die von den Alten und von der Bibel ererbte Bilderwelt trat durch ihn eine ganz moderne, was wir ihm bei all seinem Prunken mit Gelehrsamkeit als kein geringes Verdienst anrechnen müssen. Im Drama repräsentirte er zwischen der antithetischen und der nationalen Richtung eine gewisse Mitte. Von 1584 bis 1601 gab er folgende Stücke heraus: Alexander and Campaspe; Sapho and Phaon; Endymion; Galathea; Midas; Mother Bombie; the woman in the moon; love's metamorphosis. Dies letztere enthält eine äußerst bizarre Wendung, indem eine Jungfrau Eurymene auf ihren Wunsch von Apoll in einen Mann verwandelt wird, was ihr aber hinterher sehr leid thut. Lily schrieb diese Courtcomedy's in Prosa und erwarb sich auch hiermit ein großes Verdienst. Man kann sie auch als die Vorläufer der sogenannten Converſationsſtücke der Restauration ansehen. — Aehnlich der Stellung Lilys war die von Georg Whetstone, dessen Promos and Cassandra 1578 die Grundlage für Shakespeare's Measure for measure wurde.

Marlowe hatte in Cambridge studirt, ward Schauspieler und Schauspieldichter und starb 1593. Ein Diener, den er aus Eifersucht erdolchen wollte, tödtete ihn. Es war Marlowe, der den von Sackville und von Whetstone im zweiten Theil seines eben genannten Drama's schon gebrauchten blankvers d. h. den reimlosen fünffüßigen Jambus durchsetzte. Er liebte die extremsten Contraste und eine oft krampfhaft pathetische Sprache, die zuweilen an den Wahnsinn streift, oft aber auch wirklich erhaben wird. 1586 gab er in seinem Tamburlaine the great in zwei Theilen das großartige Bild einer titanischen Natur, die sich mit Waffengewalt die ganze Welt unterwirft, in der Selbstgewißheit ihrer Kraft maaßlos wird, auch vor dem Göttlichen keine Scheu mehr hat, aber in dem Augenblick zusammenbricht, wo Tamerlan den Tempel Muhammeds und den Koran verbrennen läßt und seinen Dienst abschwört. 1590 erschien the rich Jew of Malta, ein Vorspiel von Shakespeare's Shylok; 1592 the massacre of Paris

with the death of the duke of Guise; ferner ſeine tragical history of the life and death of Doctor Faustus, worin er den Contraſt eines äußerlichen, raſch vorübergehenden Weltglückes mit ewiger Verdammniß des Geiſtes tiefſinnig dargeſtellt hat. Er hält ſich den Hauptpuncten dem Deutſchen Puppenſpiel ganz nahe, hat aber deſſen Holzſchnittfiguren zu Geiſt und Leben idealiſirt. Fauſt in ſeiner Verzweiflung an der Wiſſenſchaft wendet ſich zur Magie und ſchließt ein Bündniß mit Mephoſtophilis, der als dem Lucifer untergeordnet erſcheint. Lucifer ergötzt ihn durch eine Schauſtellung der ſieben Todſünden. Mephoſtophilis zieht mit Fauſt erſt an den päpſtlichen Hof, wo Fauſt den Papſt, weil derſelbe die Rechte des Deutſchen Kaiſers nicht anerkennt, durch Neckerien hänſelt und ihm ſogar eine Ohrfeige gibt; dann an den kaiſerlichen Hof, wo er dem Kaiſer den Geiſt des Darius und Alexanders erſcheinen läßt. Nachdem er noch die Helena zu ſeiner Geliebten heraufbeſchworen, fährt er letztlich zur Hölle. Ein Chor, der auch das Stück eröffnet, macht den Beſchluß mit frommen Betrachtungen. Dieſe Tragödie iſt ſchon, wie alle ſpätern Bearbeitungen dieſes Stoffs, nicht ſowohl eine genauer in ſich zuſammenhängende Handlung, als vielmehr eine Reihe von keck gezeichneten bunten Scenen. Den Ausgangspunct ſeiner Verzweiflung entnimmt Marlowe's Fauſt aus dem Studium der Theologie. Der Tod, lieſt er in der Schrift, iſt der Sünde Sold. Aber er lieſt auch darin, daß, wer da glaube, kein Sünder zu ſein, nicht in der Wahrheit ſtehe. Hieraus ſchließt er, daß wir ſündigen müſſen und daß, was einſt uns geſchehen werde, gleichgültig ſei. Qui sera, sera! Marlowe's letztes Stück, 1693: the troublesome regne and lamentable death of Edward the second, iſt auch ſein größtes Meiſterwerk. Hatte Sackville im Gordobuc einen Engliſchen König von dem empörten Volk erſchlagen laſſen, ſo ſtellte Eduard II. das Beiſpiel eines von ſeinen Baronen abgeſetzten Engliſchen Königs hin, den ſeine Gemahlin Iſabelle zu Kenilworth ermorden ließ.

Robert Greene, 1550—92, genoß eine gelehrte Erziehung, beſuchte in ſeiner Jugend Spanien und Italien, wurde 1578 in Cambridge bachelor und 1583 magister of arts, bekleidete kurze Zeit eine Pfarrſtelle, gab ſie aber bald auf und verheirathete





ſich mit einem liebenswürdigen Mädchen, mit welchem er einige Jahre ſtill auf dem Lande lebte. 1586 aber ſtürzte er ſich wieder in das Gewühl Londons und führte ein wüſtes Leben, worin Schwelgerei und Elend, Erhebung des Gemüths und tiefe Selbſtverachtung grell mit einander wechſelten, bis er, von Reue zerriſſen, arm und verlaſſen ſtarb. Er war ein Vielſchreiber und es iſt merkwürdig, daß gerade die moraliſch-poetiſchen Schriften, in denen ſeine Zerknirſchung ſich ausſprach, ihm noch lange nach ſeinem Tode ein Publicum bei allen Ständen ſicherten. Er war auch ein trefflicher Erzähler. Seine Arcadia ſtand zwar hinter Sidneys zurück, aber ſeine Philomela or Lady Fitzwater's Nightingale, wenn auch im euphuiſtiſchen Styl gehalten, übertrifft dieſelbe durch das Planvolle der Erzählung und die ſorgfältige Auswahl der Umſtände. Die Geſinnung darin iſt engelrein. Aus ſeiner pleasant history of Dorastus and Fawnia entnahm Shakeſpeare den Stoff zu ſeinem Winter's Tale. Als Dramatiker that er ſich durch humoriſtiſche Behandlung hervor und wußte den Volkston glücklich zu treffen; insbeſondere in ſeinem Pater Baco, worin er den alten Engliſchen Zauberer, zu welchem die Sage den Scholaſtiker Roger Baco umgewandelt hatte, mit einem Deutſchen Zauberer, Jakob von der Maſt, disputiren und zuletzt den Segen Englands unter Eliſabeth prophezeien läßt. Im pinner of Wakefield, ließ er den Liebling des Volks, den geächteten Robin Hood auftreten, den nicht weniger beliebten Hürdenmeiſter George a Green aber neben ihm als Vertheidiger der Rechte ſeines Königs gegen einen rebelliſchen Lord und als Liebhaber eines Fräuleins, das um ſeinetwillen die reichſten und ſchönſten Junker verſchmäht. Dies Stück war ebenfalls ächt national und ward oft gegeben. Demnächſt ſtand ſein Orlando furioso. Schwächer waren James the forth; Alphonsus of Aragon und andere Stücke. — In ſeiner Manier dichtete A. Munday: the downfall and death of Robert Bruce; H. Chettle eine Deutſche Criminalgeſchichte: Hoffmann; Th. Dekker die Geſchichte der Griſeldis: patient Grissel; the wonder of a Kingdom; den old Fortunatus und the honest whore.

Der fruchtbarſte aller dieſer Dichter war Thomas Heywood, ein Schauſpieler an Alleyns Theater zu Anfang des ſiebzehnten





Jahrh. Von ſeinen 200 Stücken haben ſich jedoch nur 26 erhalten. Er hatte eine ungemeine Erfindungsgabe: The english traveller; the royal king and the loyal subject; the four prentices of London; if you know not me, you know nobody (eine Geſchichte der Königin Eliſabeth in zwei Theilen); a woman kill'd with kindness. Dieſe letztere Tragödie iſt ſittengeſchichtlich höchſt merkwürdig und bezeichnet einen Wendepunct in der Auffaſſung der Ehe. Es iſt die Geſchichte einer zärtlich verliebten und dennoch mit einem Verführer, den ihr Mann mit Wohlthaten überhäuft hat, treulos gewordenen Gattin; ihr Fehltritt wird entdeckt; ihr Gemahl kann aber keinen härtern Entſchluß über ſich gewinnen, als ſie ohne Kränkung ihrer Ehre von ſich zu entfernen. Vor Reue grämt ſie ſich zu Tode. Wie ganz anders iſt dieſe Wendung, als die von Spaniſchen Stücken ähnlichen Inhalts! Noch wollen wir erwähnen, daß Heywood auch einen Gegenſtand bearbeitete, dem wir öfter in der damaligen Dramatik begegnen, einen Hexenproceß. In ſeinen whitch of Lancashire behandelte er einen ſolchen Proceß vom Jahre 1615. Der Glaube an einen Teufel und an ein Beſeſſenwerden durch ihn widerſpricht der Selbſtgewißheit der Freiheit, die ſich ſelbſt als die Möglichkeit und Wirklichkeit des Böſen erkennt. Die Phantaſie incarnirte aber, auch im Proteſtantismus, noch einmal das Böſe in der Form der Hexen, die vom Teufel beſeſſen würden. Die Hexe hatte für den Engliſchen Dramatiker das Anziehende, die formale Selbſtgewißheit des Böſen zu zeichnen, die Albernheit, Grundloſigkeit, Schadenfreude, Koboldtücke böſer Weiberlaune; die paſſive Seite, das Beſeſſenwerden, ließ er im Hintergrunde.

Neben dieſen hervorragendſten Dichtern ſind noch Kyd, Lodge, Naſh und Peele zu nennen. Thomas Kyd gab 1599 ein Stück in zwei Theilen Jeronymo und the Spanish tragedy. Der erſte Theil war ein Spectakelſtück mit Proceſſionen, Armeen, Gefechten, Pauken und Trompeten; der zweite eine Geſchichte, die mit der des Hamlet Aehnlichkeit hat. Jeronymo nämlich hat einen Sohn Horatio, welcher die Belimperia liebt und von ihr wiedergeliebt wird. Aber ſein Nebenbuhler, ein Prinz von Portugal, und Belimperia's Bruder hängen ihn im Garten ſeines





Vaters zu Anfang des zweiten Acts auf. Von hier ab sinnt Jeronymo verzweiflungsvoll auf Rache, schiebt sie jedoch immer wieder hinaus, bis er bei Aufführung eines Stücks im Stücke Gelegenheit zur Bestrafung der Schuldigen findet. Zwischen den Acten ließ Kyd Horatio's Geist und eine allegorische Person, die Rache, auftreten. — Thomas Lodge gab 1594 aus der Römischen Geschichte the wounds of civil war of Marius and Sulla. Wie Green huldigte er auch dem Euphuismus 1590 in seiner Novelle: Rosalynd or Euphue's golden legacy, der Grundlage von Shakespeares as you like it. — Nash war ein Satiriker. Wir haben von ihm noch Summers last will and testament. Eine Komödie: the isle of dogs, derenthalben er in den Kerker geworfen wurde, ist untergegangen. — George Peele war in seinen historischen Stücken: King Edward I und the battle of Alcazar, nicht so glücklich als in: the arraygnement of Paris; love of King David and fair Betsabe; und the old wife tale.

---

## Das ideale Englische Drama: Shakespeare.

Die harmonische Totalität aller dieser gährenden Kräfte, dieser verschiedenen Richtungen, dieser mannigfaltigen Stoffe war William Shakespeare aus Stratford, der, 1564 geboren, 1586 nach London kam und unter Richard Burbadge Schauspieler und Schauspieldichter ward, dessen Stücke im Theater von Blackfriars und vom Courtain, später im Globus ausgeführt wurden. 1613 zog er sich auf sein Haus New-Place in Stratford zurück und starb hier den 23. April 1616. Da er der uneigennützigste, mittheilsamste Mensch war, so hat er an sehr vielen Stücken gleichzeitiger Dichter einen wahrscheinlichen, jedoch nicht mehr zu ermittelnden Antheil. Als entschieden unächt betrachtet man jetzt gewöhnlich: Sir John Oldcastle; the merry devil of Edmonton; the fair Em; Mucedorus; the London prodigal; the puritan widow; King Stephan; als zweifelhaft: King Henry VI, part I; Locrine; Arden of Feversham; King Edward III; the life and death of lord Cromwell; a Yorkshire tragedy; the birth of Merlin; als ächt in einer ungefäh-





ren chronologiſchen Ordnung, wie vornämlich Ulrici ſie bei uns feſtzuſtellen ſich bemühet hat: 1587 Pericles, prince of Tyrus; Titus Andronicus; 1589 King Henry VI in ſeiner erſten Geſtalt; 1591 — 93 the comedy of errors; love's labour lost; the two gentleman of Verona; all's well that ends well; Juliet and Romeo; 1593—95 die Neubearbeitung von Henry VI, 1; Richard III; Richard II; Henry IV, 1 und 2; 1596 the taming of the shrew; 1597 the merchant of Venice; midsummernight's dream; 1598 Hamlet in erſter Bearbeitung; what you will or twelft night; 1599 much ado about nothing; Henry V; 1600 as you like it; the merry wives of Winsor; 1604 measure for measure; 1605 King Lear; 1606 Jules Cäsar; 1607 Antonius and Clopatra; 1608 Coriolanus; Troilus and Cressida, das aber ſchon 1602 in einer andern Geſtalt gegeben war; 1609 the tempest; Winter's tale; 1610 King Jehan; 1612 Othello; 1612 Henry VIII; 1613 Timon of Athen.

Außer dieſen Dramen hat Shakeſpeare auch lyriſche und epiſche Gedichte verfaßt, in denen er ſich des Italieniſchen Styls bemächtigte. Venus and Adonis war ſein erſtes Werk, worin er noch einer glühenden Sinnlichkeit huldigte; the rape of Lucretia erſchien im Druck ein Jahr ſpäter. Dem balladenmäßigen Volkston dagegen zugeneigt ſind the passionnate pilgrim und a lover's complaint. Am höchſten ſtehen ſeine Sonette, 154 an der Zahl, von denen 126 mit der zärtlichſten Schwärmerei an den Grafen von Pembroke, William Herbert, die übrigen an eine Frau gerichtet ſind, die nicht durch glänzende Schönheit aber durch unendliche Liebenswürdigkeit den Dichter an ſich feſſelte.

Die Idealität des Shakeſpeareſchen Drama's liegt vor Allem in der unergründlichen Tiefe, mit welcher darin die ewigen Geſetze der ſittlichen Weltordnung in ihrer religiöſen Verklärung als die Wahrheit aller Wirklichkeit enthüllt werden. Wenn Homer die ſchöne Seite des Ethnicismus darſtellt, wo er die Rohheit der Natur überwunden hat und einer höhern Cultur entgegengeht; wenn Horaz die Corruption, den Untergang der Natur in der Häßlichkeit der Entſittlichung, den Uebergang der Cultur in die ſchreckliche Barbarei der Hyper-





cultur bezeichnet; wenn Hiob den Mittelpunct des Theismus, den Kampf des einzelnen Menſchen mit dem Einen Gott erfaßt; ſo iſt Shakeſpeare der Dichter, in welchem das Ideal der Freiheit als das des Chriſtenthums ſeinen vollendetſten Ausdruck gefunden hat. In der Byzantiniſchen Kunſt war daſſelbe noch negativ als die Furcht vor dem Böſen und als die Buße dafür genommen; in der Romaniſchen Kunſt erhob es ſich zum poſitiven, ritterlichen Kampf für das Gute gegen das Böſe, für den Glauben gegen den Unglauben, und gelangte bis zum Spott über das Böſe als Narrheit und lächerliche Ohnmacht. Die Engliſche Poeſie hatte den erſtern Standpunct in den kirchlichen Dichtungen der Angelſächſiſchen Periode, den zweiten in der Romantik der Normanniſch-Franzöſiſchen Periode, namentlich in der Entwicklung der Myſterien und Moralitäten, durchlebt. Aus der allegoriſchen Figur des Vice d. h. des Laſters, welches dem Teufel zu ſeiner Ironiſirung beigegeben wurde, ging der Luſtigmacher der Shakeſpeareſchen Periode, der clown oder Rüpel, hervor. Shakeſpeare erhob ſich auf den univerſellen Standpunct der Weltgeſchichte ſelber und erkannte die Freiheit als das offenbare Räthſel derſelben, wie ſie das Gute ſowohl als das Böſe aus ſich hervorbringt. Die Innerlichkeit des Verhaltens zu etwas iſt es, die es gut oder böſe macht, wie er ſagt: nichts iſt an ſich gut oder böſe das Denken macht es erſt dazu. Shakeſpeare ſtimmt mit Niemand ſo ſehr überein, als mit Jakob Böhme. Wie dieſer hat er die ganze Welt des Böſen vor ſich, wie ſie aus dem Ich als derjenigen ſchöpferiſchen Macht urſtändet, welche durch nichts gehindert werden kann, ſich negativ oder poſitiv zu qualificiren. Allen Wahn, alle Leidenſchaft, alle Bosheit, alle Teufelei, aber auch alle Wahrheit, alle Selbſtbeherrſchung, alle Reinheit zeigt uns Shakeſpeare in ihrer Selbſterzeugung. Die Menſchen ſind, was ſie thun. Er ſondert von ihnen nicht das Weſen als eine transcendente Macht ab, die ſich als eine von Außen kommende Gnade oder Strafe verhielte, ſondern er läßt in der Erſcheinung das Weſen ſelber ſich realiſiren. Wir müſſen bei Shakeſpeare zugeſtehen, daß er in der Form die gewöhnliche Wirklichkeit ohne künſtlichen Aufputz, ohne Wunder, ohne decla-

matoriſche Potenzirung, darzuſtellen ſcheint und daß dennoch jedes Wort von dem Idealismus der höhern Bedeutung durchdrungen iſt, welche das Empiriſche, das Einzelne, das Zufällige, durch ſeinen Zuſammenhang empfängt. Bei den Spaniern wird vom Drama ein beſtimmtes Thema, wie der Titel ſogar es zu verkünden pflegt, halb ſymboliſch, halb ſcholaſtiſch abgehandelt, ſo daß man über den Sinn des Ganzen gar nicht zweifelhaft ſein kann. Bei den Franzoſen wird die Amphibolie einer Situation oder die Einſeitigkeit eines Charakters von der Rhetorik für den Verſtand zur klaren Einſicht dargelegt. Bei Shakeſpeare iſt der Sinn eines Drama's zunächſt verborgen. Der Titel, ein Name oder ein zufälliger Umſtand, können uns nicht leiten. Aber bald erkennen wir in jedem Drama eine eigenthümliche tragiſche oder komiſche Colliſion, die irgend eine weſentliche Seite der Freiheit mit einer ſolchen Harmonie aller beſondern Umſtände, aller darin verwickelten Perſonen entfaltet, daß wir einen endliche, ſich immer mehr in ſich vertiefende Perſpective daraus gewinnen und in der Betrachtung nicht ermüden, weil in dieſem Einen Moment zugleich wieder die Totalität geſetzt iſt.

Mit ſeiner tiefen Erkenntniß der Freiheit iſt Shakeſpeare der größte dramatiſche, wie er in Anſehung des Umfangs der Phantaſie unbedingt der reichſte aller Dichter iſt. Er iſt der größte dramatiſche Dichter, denn er verſteht es mehr, als jeder andere, uns die Geneſis der Handlungen zu veranſchaulichen. Wir ſind, was wir thun, und was wir thun, deſſen ſind wir ſchuldig. Die Schuld inhärirt uns, weil die That ohne uns gar nicht exiſtirte, die That alſo im Grunde der Wille als ſolcher iſt. Wir erfahren in unſerm Schickſal uns ſelbſt, indem, wenn wir anders handelten, auch die Welt um uns herum eine andere ſein würde. Hier aber tritt die Gnade für uns ein, daß durch den allgemeinen Zuſammenhang, den nur Gott in ſeiner Vorſehung überblickt, ſich Unglück in Glück, Glück in Unglück, oder Uebles in Gutes, niemals aber Böſes in Gutes verkehren kann. Der an ſich gute Wille kann ungeſchickt ſein, dennoch wirkt ſein Weſen durch alles ſeinem Zweck Widrige zuletzt ſiegreich hindurch und wandelt oft auch das Schlimme der Umſtände in Mittel ſeiner Verwirklichung. Das Böſe ſelber er-





fährt die Gnade, daß ihm verziehen wird, wenn es sich aufgibt. Shakespeare betrachtet daher weder das Böse noch das Gute als unbegreiflich. Jenes ist ihm kein Zufall, dies kein Wunder, die nur von Außen her in die Geschichte eingewirkt würden, jenes vom Teufel, dieses von Gott, sondern die Freiheit selber erzeugt das eine wie das andere. Im Bösen entzweiet sie sich mit sich und in der Ueberwindung desselben versöhnt sie sich mit sich. Unmittelbar ist, wie er sagt, gut, was gut ist, ohne allen weitern Namen, so auch Böses. Beides ist, was es ist, durch sich allein, nicht durch den Titel, den es trägt. Mittelbar wird, wie Shakespeare nicht verkennt, das Böse zur Entzweiung mit Gott, das Gute zur Versöhnung mit ihm. Aller Werkheiligkeit ist er entschieden feind, denn Worte ohne Sinn können nicht zum Himmel bringen. Gebetbücher in der Tasche tragen, salbungsvoll blicken, beim Tischgebet die Augen nicht mit dem Hut decken, seufzen und Amen sagen, ist ihm noch keine Frömmigkeit. Aber auch die Schrift als solche ist ihm nicht ein Letztes. Er ist nicht so befangen, wie der Puritanismus, der die Schrift an Gottes Stelle setzt und Götzendienst mit ihrem Buchstaben treibt, denn, wie er sagt, kann auch der Teufel die Schrift citiren, wie es ihm nützt. Wenn man sich gegenwärtig streitet, ob Shakespeare katholisch oder protestantisch denke, wenn Eichendorf das erstere, Ulrici, Gervinus und Wehse das zweite behaupten, so haben die letztern unstreitig Recht, da sie nämlich ausdrücklich hinzusetzen, daß man Shakespeare nicht unter das Maaß einer der vielen gegen einander beschränkten Confessionen der protestantischen Kirche stellen dürfe. Wir sagten daher oben, Shakespeare sei der wahrhaft christliche Dichter, der nämlich das Christenthum seinem ewigen Wesen nach verstanden hat, wie es vor allen Dingen die Selbstgewißheit der Freiheit und eine rastlose Kritik fordert, um den Proceß der Menschwerdung Gottes als die perennirende Wiedergeburt der Menschheit zu fördern. Die dramatische Energie Shakespeare's hat sowohl in der Tragödie als in der Komödie den Abgrund enthüllt, der in unserm Innern aufklafft und uns in Versuchung führt. Othello, Macbeth, Lear, Hamlet u. s. w. zeigen uns den tragischen Riß der Seele, aber auch im Lustspiel führt Shake-





ſpeare uns bis in die letzte Werkſtatt des Geiſtes, bis in das Gewiſſen, das eben ſeiner Qualität gewiß iſt. In der Komödie der Irrungen ſchwankt durch die Aehnlichkeit der Brüder die Selbſtgewißheit bis zur Grenze des Wahnſinns, weil jedem zugerechnet wird, was er nicht gethan hat und ihm ſo das Leben zum Traum wird. Bei Calderon iſt dieſe Auffaſſung des Lebens als eines Traums normal, bei Shakeſpeare aber reagirt das Bewußtſein mit aller Kraft gegen ſolche Phantasmagorie und die Identität des Selbſtbewußtſeins wird mit einer Tiefe analyſirt, die zuweilen ganz in's Speculative überſchlägt. Hamlet würde handeln, wenn er der Schuld des Mörders gewiß wäre. Das Zeugniß eines Geiſtes aus dem Fegefeuer, das bei Calderon doppelte Auctorität gehabt hätte, genügt ihm nicht und er experimentirt, um durch eigene Einſicht die Gewißheit zu gewinnen. Die Dummheit, die aus Kritikloſigkeit ihrer ſelbſt gewiß bleibt, die Melancholie, die ſkeptiſch in Ungewißheit verſinkt und den Wahnſinn hat kein Dichter wahrhafter und poetiſcher als Shakeſpeare geſchildert, weil keiner die Entäußerung der Selbſtgewißheit, den Widerſpruch des Gemüths, inniger ergriffen hat. Lear weiß ſich ſelbſt als König. Jeder Zoll ein König! Und in der Wirklichkeit iſt er ein Bettler, obdachlos hinausgeſtoßen in die unwirthliche Nacht des Waldes, preisgegeben der Wuth der entfeſſelten Elemente. Die Gewißheit wird irr. Er weiß nicht, welche Wirklichkeit die wahre iſt und beginnt zu raſen.

In Anſehung des Umfangs ſagten wir, ſei Shakeſpeare der reichſte aller Dichter. Der Quantität nach von den Spaniſchen Dramatikern weit übertroffen, überragt er alle Dichter an Mannigfaltigkeit. Alle Geſchlechter, Altersſtufen, Temperamente, Nationaleigenheiten, alle Stände, alle Leidenſchaften und Begierden, alle erdenkbaren Motive, die ganze Scala der Affecte, alles das iſt von ihm mit unvergänglichen Farben geſchildert. Bei den Spaniern und Franzoſen iſt im Innern der Charaktere viel mehr Wiederholung typiſcher Formen, bei Shakeſpeare iſt jeder Menſch, den er auftreten läßt, eine noch nicht dageweſene, urſprüngliche Geſtalt. Und ebenſo herrſcht bei Spaniern und Franzoſen in der Phantaſie viel Conventionelles, während bei Shakeſpeare alle Wendungen, alle Bilder von einem friſchen Schöpfungsodem beſeelt





ſind. Zugleich iſt er ſo originell, daß, obwohl jedes Wort bei ihm ſtreng objectiv gehalten iſt, dennoch Allem der Stempel ſeiner Individualität unverkennbar aufgedrückt bleibt.

Doch nicht allein der an Umfang der Phantaſie reichſte Dichter iſt Shakeſpeare, er iſt auch der in der Geſtaltung correcteſte, ſo daß alle ſeine Geſtalten pſychologiſch wahr ſind und das richtige Maaß haben. Er hat die Freiheit auch in der ſchönſten Weiſe dargeſtellt ohne Orientaliſche Uebertreibung, ohne höfiſche Affectation, ohne anarchiſche Zerfloſſenheit, den Fehlern der Spanier, Franzoſen und Deutſchen. Was Malebranche forderte, daß wir alle Dinge ſehen ſollten, wie ſie in Gott ſind, das kann man von Shakeſpeare behaupten, einen ſolchen unbeſtechlichen Blick der Wahrheit beſeſſen zu haben.

Die Miſchung des Tragiſchen mit dem Komiſchen hat Shakeſpeare mit ſeinen Zeitgenoſſen gemein, ohne jedoch jemals dem Komiſchen zur Beluſtigung des Publicums Conceſſionen zu machen. Die tragiſche oder komiſche Richtung, die ſich aus dem Weſen einer Handlung ergibt, iſt bei ihm jedesmal mit höchſter Sicherheit ergriffen, allein in der Art ſeiner Behandlung liegt eine gewiſſe Milderung jener Schärfe, die aus einer abſtracten Sonderung der Tragödie und Komödie entſpringen können. Shakeſpeare macht nicht etwa den tragiſchen oder komiſchen Effect ſchwächer, dort in's Rührende, hier in das ſogenannte Feinkomiſche überzugehen. Dies Temperiren des Anſtandes halber iſt ihm fremd. Weder erſpart er uns das furchtbarſte Grauen, noch hält er ſich zurück, uns in die Geſellſchaft von Bardolph, Corporal Nym, Fähnrich Piſtol und Dortchen Lakenreißer oder eines Theoſites zu bringen. Aber durch kleine aus der tragiſchen oder komiſchen Tendenz des Ganzen auch wieder in andere Regionen hinübergewendete Nebenzüge weiß er die Vollſtändigkeit des wirklichen Lebens anſchaulich zu erhalten. Man kann daher von ihm ſagen, daß er in allen möglichen Formen des Drama's heimiſch ſei, aber alle in einer potenzirten, eigenthümlichen Geſtalt hervorbringe. Wir können ſie den Schulkategorien einordnen, aber ſie beſitzen zugleich einen Ueberſchuß, der ſie incommenſurabel macht, ohne etwa in eine dem Weſen der Schönheit widerſprechende Maaßloſigkeit zu verfallen. Man kann alſo ſagen,

die luſtigen Weiber von Windſor ſeien eine Poſſe; die Zähmung der Widerſpenſtigen ſei eine Poſſe, die in ein Luſtſpiel übergeht; Liebes Leid und Luſt, Viel Lärmen um Nichts, Die beiden Edelleute von Verona, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt, Ende gut, Alles gut, ſeien Intriguenſtücke; Timon von Athen und Hamlet ſeien Charakterſtücke; der Sommernachtstraum und der Sturm ſeien phantaſtiſche Komödien; Troilus und Creſſida eine Komödie im großen Styl; der Kaufmann von Venedig, Maaß für Maaß, Perikles, Wintermährchen und Cymbeline rührende Schauſpiele; Othello, Romeo und Julie Trauerſpiele; Macbeth, Lear, die Römiſchen und die Engliſchen Geſchichtsdramen ideale Tragödien. So kann man von Unten nach Oben, von dem geprellten Fallſtaff, den die luſtigen Weiber in einen Wäſchkorb packen, bis zu Richard III., der ganze Generationen mordet und die Selbſtgewißheit hat, ein Teufel und er ſelbſt allein zu ſein, ſich zu lieben und ſich doch zu haſſen und zu verdammen, die ganze Stufenfolge der Formen durchlaufen und wird doch erkennen, daß nicht eine bloße Angabe jener Stichwörter, nur eine individuelle Charakteriſtik dem Dichter völlig gerecht werden könne.

In den hiſtoriſchen Stücken zeigt Shakeſpeare ſich dadurch von allen andern Dichtern verſchieden, daß er in ihnen die Idee des Staates verfolgt hat. Schon in Sackville's Gordobuc und in Marlowe's Tragödien war dieſelbe im Keim enthalten, weil ſie überhaupt in der Engliſchen Geſchichte liegt. Shakeſpeare aber hat die Idee des Staates in einer doppelten Geſtalt durchgeführt, die ihn zum modernſten aller Dramatiker macht. In den Römiſchen Tragödien hat er den Untergang der Republik in Despotie, des Despotismus in Verfall, welche den Staat zur Beute barbariſcher Völker macht; umgekehrt in den Engliſchen Tragödien der Uebergang des Feudalſtaats in die conſtitutionelle Monarchie dargeſtellt. Dort bezeichnet Coriolan den Kampf der Ariſtokratie mit der Demokratie, Cäſar den Sturz der ochlokratiſch gewordenen Republik, Antonius und Cleopatra den Hervorgang des monarchiſchen Abſolutismus aus dem Kampf der Triumvirn, Andronikus die Auflöſung der Despotie und den Sieg der Gothiſchen Barbaren über die entarteten





Römer. Hier ſehen wir in König Johann die gegen die Vaſallen machtlos gewordene Monarchie; in Richard II., den Heinrich IV. mordet, wird der Grund zu den folgenden Gräueln gelegt, die eine Zeitlang durch Heinrichs V. liebenswürdige Perſönlichkeit zurückgehalten werden, bis ſie unter dem ſchwachen Heinrich VI. in ſolchem Grade hervorbrechen, daß Richards III. dämoniſche Tyrannennatur in ihren furchtbaren Verbrechen zugleich die Nemeſis der göttlichen Gerechtigkeit wird. Nun folgt mit Richmond der Anfang einer beſſern Zeit, die in Heinrich VIII. mit Rückſicht auf Eliſabeth angedeutet iſt. Man muß alle dieſe Dramen, für welche Shakeſpeare beſonders der alten Chronik von Holinſhed folgte, als eine einzige gigantiſche Tragödie faſſen, deren Held die Engliſche Nation ſelber iſt. Shakeſpeare hat die politiſche Freiheit weder nur in der abſtracten Gleichheit der einzelnen Bürger, noch in der abſtracten Einheit der monarchiſchen Regierung, ſondern in der Harmonie einer ſtändiſchen Organiſation erblickt, die im erblichen Monarchen ihren lebendigen Schlußpunct findet. Er iſt ein ebenſo großer Gegner des Independenten Cade, als der zum Aufruhr geneigten trotzigen Barone, als der ſchwachen Könige, die den Staat in Verwirrung ſtürzen, und der ſelbſtiſchen Tyrannen, die kein Recht anerkennen. Er will eine nationale Freiheit, die ſich ihrer Nothwendigkeit in den Geſetzen ſelber bewußt ſei. Daß Shakeſpeare keinen bloßen Rechts- und Polizeiſtaat wollte, ſehen wir vorzüglich aus ſolchen Tragödien, in denen er einzelne Momente der politiſchen Subſtanz behandelt hat. So hat er in dem Kaufmann von Venedig das Verhältniß des poſitiven Rechts zur Idee des Rechts und die Verurtheilung der Grauſamkeit des Buchſtabens des Geſetzes durch die höhere Sittlichkeit der praktiſchen Vernunft dargelegt. So hat er im König Lear die Zerſtörung der Familie in ihrem Verhältniß zur Idee der Pietät nicht nur, ſondern auch zur ſittlichen Subſtanz des Staats gezeigt, die nicht unafficirt davon bleibt. So hat er in dem Ehrgeiz des Thans Macbeth, der den König und zwar meuchlings als Gaſtfreund mordet, die Zerſtörung des Staats durch die Uſurpation geſchildert, die ihr Verbrechen nur durch eine progreſſive Reihe neuer Verbrechen zu ſchützen vermag und in ihrem Vollbringen ſich bis zum Trotz des Wahnſinns verblen-

det, ſo daß ſie abergläubiſch ihren Untergang bis zum Augenblick deſſelben für unmöglich hält. Troilus und Creſſida aber, ein ſeit Boccaz oft behandelter romantiſcher Stoff, wurde von ihm zu einer großartigen politiſchen Komödie verarbeitet, worin er den Machiavellismus perſiflirt und das durch blos phyſiſche Uebermacht begründete Privilegium der Ritterlichkeit zur Herrſchaft vom zweiſchneidigen Witz des lumpigen Proletariers Therſites verſpotten läßt.

Shakeſpeare's Dramen ſind in ſich ſo unendlich, daß die Reflexion, von welchem Geſichtspunct aus ſie auch an eine Betrachtung derſelben gehe, unerſchöpfliche Nahrung findet. Es kann hier nicht der Zweck ſein, uns in das Beſondere einzulaſſen, da wir nur Gattungen charakteriſiren wollen. Wir bemerken deshalb nur noch, daß, wenn man Shakeſpeare einen Realiſten genannt hat, der über die Idealität der Handlung noch kein ausdrückliches Bewußtſein beſitze, dies ſeinen poetiſchen Idealismus keineswegs aufhebt. Shakeſpeare hat keine Tendenzen verfolgt; er hat keine philoſophiſche Auffaſſung gehabt; allein der heilige Geiſt der Idee hat ihn allerdings inſpirirt und als Dichter ſteht er im ideenvollen Gehalt ſeiner Dramen ſo hoch, als nur irgend ein Dichter ſtehen kann. Der Mangel an Reflexion und Tendenz kam ihm als Dichter gerade noch zu gut, was man auch wohl ſo ausdrückt, daß er noch von der romantiſchen Phantaſie des Mittelalters erfüllt geweſen ſei und in dieſer Beziehung die phantaſtiſchen Elemente ſeiner Dichtungen, Elfen, Hexen, Geiſter, Narren, allegoriſche Masken, Volkslieder, Zauberer u. dergl. anführt. Nur darf man dies nicht ſo verſtehen, als wäre er nicht ganz auf der Höhe der modernen Weltanſchauung geweſen. Sein Richard III., ſein Hamlet, ſein Timon, ſein Fallſtaff zeigen, daß er jenen ironiſchen Subjectivismus, den wir par excellence modern nennen, tief erfaßt hat. Wenn es wahr iſt, was wir früher ſagten, daß die Darſtellung des Böſen den intereſſanteſten Gegenſtand der modernen Poeſie ausmacht, ſo iſt Shakeſpeare gewiß ein moderner Dichter, zumal er in ſeiner Idealität zugleich durchaus national war.





## Die Auflösung der Idealität.

Shakespeare hatte formell Vieles mit seinen Zeitgenossen gemeinsam, aber innerlich ist er eine für sich allein dastehende Gestalt. In ihm erreichte das Drama wieder einen jener absoluten Höhenpunkte, wie in Sophokles, Calderon, Racine. Die Auflösung der classischen Idealität begann schon zu seinen Lebzeiten. Man kann die eine Form der Auflösung die romantische, die andere die antike nennen. Die Idealität Shakespeare's war daraus erwachsen, daß er die national-christliche Richtung zum Ideal erhoben hatte, welches Inhalt und Form, Wahrheit und Schönheit in vollendeter Vereinigung darstellte. Die romantische Richtung wurde nun von Beaumont und Fletcher, Rowley und Middleton, Massinger u. A. ins Extrem getrieben und näherte sich dadurch wieder dem Spanischen Drama, von welchem auch das Englische Vieles aufgenommen hatte. Die antike Richtung, welche Jasper Heywood, Lily u. A. eingeschlagen hatten, wurde von Jonson zur Geltung gebracht. John Fletcher, 1576—1625, war der Sohn eines Londoner Bischofs; Francis Beaumont, 1585—1615, der Sohn eines Gemeinderichters. Sie studirten zusammen in Cambridge, befreundeten sich innigst und arbeiteten ihre Dramen, deren an 50 sind, gemeinschaftlich in gleicher Manier aus. Sie waren also unmittelbare Zeitgenossen Shakespeare's, der an einigen ihrer Stücke auch Antheil gehabt haben soll. Ihre Dramen waren nicht weniger gern, als die Shakespearischen, gesehen. Von Außen her unterscheiden sie sich von denselben wenig, allein bei einer tiefer gehenden Analyse entdeckt sich die Größe der Differenz, welche darin besteht, daß sie, was bei Shakespeare aus wahrhaft künstlerischem Idealismus entsprang, bis zur Carricatur steigerten. Sie fielen in die Wildheit der Romantik zurück, die Shakespeare in seinen Jugendarbeiten überwunden hatte. Von ihren Tragödien zeichneten sich the two noble Kinsmen; the maids tragedy; Cleopatra; Bonduca; the tragedy of Valentinian; Rollo, der blutige Bruder, aus. In ihren Tragikomödien: Philaster; the king and no king; the costom of the country; the sea voyage; the queen of Corinth; the humorous lieutenant; waren sie noch glücklicher. Von den eigentli-

chen Luſtſpielen: Monsieur Thomas; wit without money; rule a wife and have a wife; the beggars bush; the maid in the mill; the wild goose chase; the Coxcomb, iſt Fletchers: the Spanish curate das gelungenſte. Um ihrer Neigung zu bedenklichen Situationen und zu Obſcönitäten ein äußeres Gleichgewicht zu geben, moraliſirten ſie viel. In manchen Stücken behandelten ſie die romantiſche Komik gerade in derſelben Weiſe, wie Lenz und Wagner in der Deutſchen Sturm- und Drangperiode, Tieck und Brentano in der ſpätern romantiſchen Schule. Mit Recht iſt in dieſer Beziehung ihre Parodie der Ritterromane in dem Ritter von der brennenden Mörſerkeule: the Knight of the burning pestle, hervorgehoben worden, weil ſie darin die Kritik der Phantaſie durch den Verſtand der Philiſterei ſelber auf die Scene brachten. Den Grundgedanken des Stücks entlehnten ſie aus Cervantes Don Quixote, mit Anſpielungen auf Spenſers Feenkönigin. Ein Gewürzkrämer und ſeine Frau kommen als Zuſchauer auf das Theater, ſind unzufrieden mit dem Stück, das eben angekündigt wird, und verlangen ein Schauſpiel zu Ehren der Bürgerſchaft, worin Ralph, ihr Lehrburſche, die Hauptrolle ſpielen ſoll. Man willfahrt ihnen, aber ſie ſind damit noch nicht zufrieden, machen über Alles ihre Bemerkungen und reden den Schauſpielern immerfort darein. Das Vorgeſtellte wirkt auf ſie, als wäre es wirklich, und ſie nehmen für und wider die Perſonen Partei. Allein zugleich zeigen ſie ſich jeder ächten Illuſion unfähig, denn Ralph, wie ritterlich und heldenmäßig er ſich auch geberden möge, bleibt für ſie immer Ralph, ihr Lehrburſche, und ſie maaßen ſich an, nach augenblicklichen Einfällen Auftritte zu verlangen, die aus dem Plan des angefangenen Stücks ganz herausgehen. Kurz, die Anſichten und Zumuthungen, womit Dichter von einem proſaiſchen Publicum beläſtigt werden, ſind in dieſen Zuſchauern auf's Ergötzlichſte und Geiſtreichſte dargeſtellt. — Wenn Beaumont und Fletcher im Komiſchen eines größeren Gelingens als im Tragiſchen ſich erfreuten, ſo war Maſſinger, 1584—1639, der 37 Stücke ſchrieb, im Tragiſchen, wie in ſeinem duke of Milan; the unnatural combat; Virgin martyr; the tyrant; the bondman; the fatal dowry vorzüglicher als im Komiſchen, obwohl es ihm nicht an Talent dafür gebrach, was er





durch seine Lustspiele: the City madam und: New way to pay old debts, bewies. — John Ford, der bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebte, kann auch noch der romantischen Richtung angereihet werden, obwohl bei ihm eine gewisse Regelmäßigkeit eine Einwirkung Jonsons nicht verkennen läßt, der daher auch auf ihn eifersüchtig war. Mit Rowley und Dekker arbeitete er 1622 the whitch of Edmonton. Von seinen eigenen Dramen sind viele verloren gegangen. Erhalten haben sich von seinen Tragödien: T'is in pity she's a whore; the lovers melancholy 1628; the broken heart 1633; Perkin Warbeck 1634; the ladys trial 1639. Es ist in Ford etwas Düsteres und Uebertriebenes. Im gebrochenen Herzen z. B., das zu Sparta spielt, wird in Folge entsetzlicher Vorgänge Penthea, die sich dem Hungertod geweihet hat, wahnsinnig, Amyklas schwachsinnig, Ithokles ermordet. Während nun die beiden erstern in einem Flügel des Palastes sterben und Orgilus den Ithokles neben Penthea's Leiche ermordet, wird in einem andern Flügel des Palastes nach einer Anordnung, die der König Amyklas getroffen hatte, ein Fest begangen, mit welchem die Vermählung von Prophilus und Euphrana gefeiert werden soll. Der alte König, durch Unwohlsein abgehalten, hat seine Tochter Kalantha beauftragt, die Gäste zu empfangen, und die Freuden des Festes durch nichts zu unterbrechen. Sie eröffnet den Ball mit Prophilus. Während desselben erfährt sie den Tod Penthea's, den Tod ihres Vaters, den Mord ihres Verlobten Ithokles — und tanzt doch weiter, mit keiner Zuckung, mit keinem Seufzer verrathend, daß ihr das Herz bricht. Und warum? Weil sie für Pflicht hält, das Gebot des Vaters buchstäblich zu erfüllen. Nach beendetem Tanz wird sie zur Königin Sparta's proclamirt, spricht in dieser Eigenschaft das Urtheil über Origilus, den Mörder ihres Verlobten, vermählt sich mit der Leiche des Ithokles und sinkt dann todt an seiner Bahre nieder. Dieser Heroismus hat etwas Unnatürliches und Frostiges. Es kommen auch sonst die seltsamsten Dinge vor, z. B. daß Origilus den Ithokles sich in einen Stuhl setzen läßt, dessen Lehnen ihn sofort durch einen Mechanismus festhalten. Und diesen so wehrlos Dasitzenden durchbohrt er dann wiederholt mit seinem Dolche!





In allen dieſen Dramen, die Shakeſpeareſchen mit eingeſchloſſen, war die Rückſicht auf die Einheit des Ortes und der Zeit gänzlich untergeordnet. Die Einfachheit der Bühnenzuſtände begünſtigte dieſe Freiheit. So lange ein mit Kreide auf eine Tafel geſchriebener Name einen andern Ort, ſo lange ein Tiſch mit einem paar Krügen ein Wirthshaus, ein Pult ein Gerichtszimmer u. ſ. w. andeuteten, ſo lange konnte die Phantaſie mit Raum und Zeit ſpielen. Mit einer größeren Ausbildung der Scenerie war eine ſo große Abwechſelung des Ortes und Ausdehnung der Zeit nicht mehr verträglich, abgeſehen von der Beeinträchtigung, welche die Einheit der Handlung dadurch erlitt, daß jene Freiheit zu übervielen Epiſoden verlockte. Der, welcher die größere Regelmäßigkeit der dramatiſchen Conſtruction betrieb, war Benjamin Jonſon, 1574—1637, ein kritiſcher und gelehrter Dichter, bei welchem die Verſtändigkeit vorherrſchte. Dieſe machte ihn für das Luſtſpiel geſchickter, als für das Trauerſpiel. Er ſchrieb auch nur drei Tragödien: Sejanus, his fall; Catiline, his conspiracy; Mortimers fall. Luſtſpiele dagegen ſchrieb er folgende: Every man in his humour, welches Stück durch Shakeſpeare's Vermittelung zuerſt 1598 auf die Bühne gebracht wurde und welchem 1599 Every man out his humour folgte. Von 1600 ab erſchienen: Cynthia's revels or the fountain of love; Poetaster; Volpone or the fox; Epicoene or the silent woman; the case is altered; the Alchymist; Bartholomas Fair; the devil is an Ass; the staple of News; News Inn or the light heart; Magnefick lady or humours reconciled; a tale of a tub. Mit Fletcher und Middleton ſchrieb er das Luſtſpiel: the widow. Jonſon neigte ſich beſonders zur Charakterzeichnung, obwohl er auch loſere Stücke verfaßte, z. B. den Bartholomäusjahrmarkt, der nur eine Reihe von luſtigen und witzelnden Scenen enthält. Man kann ihn als den Vorgänger Molières anſehen. Von ſeinen Charakterſtücken hat ſich der Volpone am längſten auf dem Repertoir erhalten. Volpone iſt ein reicher alter Geizhals, der es darauf anlegt, durch mancherlei Kunſtgriffe Andere in die Schlinge zu ziehen und ihnen Geſchenke und Erbſchaften abzulocken. Sein Paraſit Mosca iſt ihm dem Anſchein nach dazu behülflich, überliſtet ihn aber am Ende. Jonſon hat, wie Ford,

etwas Frostiges und diese Frostigkeit kommt vorzüglich in seinem Witz zum Vorschein, der etwas Berechnetes und Gezwungenes hat. In der Epicoune, z. B. dreht sich die Intrigue darum, daß ein alter, tauber, verliebter und zugleich impotenter Geck ein junges Frauenzimmer heirathen will, mit welchem man ihn aber nur düpirt, denn diese Epiconne ist ein verkleideter junger Mann. Als es nun zur Katastrophe kommt, wird die frigiditas des alten Sonderlings mit vielen obscönen Anspielungen in aller Breite zum Gegenstand einer juristisch witzelnden Untersuchung gemacht, den Heinrathscontract umzustoßen und den Alten zur Zahlung eines Reuegeldes zu zwingen.

### Miltons verlorenes und wiedergefundenes Paradies.

Unter der Herrschaft des Puritanismus wurden die Theater in England 1647—60 geschlossen. Er war die extreme Durchführung des protestantischen Princips gegen das katholische, nicht blos auf dem kirchlichen, sondern auch auf dem politischen Gebiet. Er begründete die Theokratie als eine Republik, die in Cromwells Secretair, John Milton, 1608—74, ihren aufrichtigsten und begeistertsten Vertheidiger fand. Milton war ein bedeutender und würdevoller Publicist; als Dichter versuchte er sich in allen Gattungen, in der lyrischen, descriptiven, epischen und dramatischen. In der letztern dichtete er ein Maskenspiel Komus und ein biblisches Trauerspiel, Simson Agonistes. Sein wichtigstes Gedicht war aber das verlorene Paradies, ein Epos. Bei Dante culminirte die divina comedia in dem Glaubensbekenntniß, welches der Dichter den Aposteln ablegt, und in der schließlichen Anschauung der Trinität. Bei Milton war der Grundton das Pathos der Freiheit, das ohne Selbstgewißheit sich keinem Dogma mehr unterwirft. Er ist der Dichter der protestantischen Glaubensfreiheit und sein nächster Verwandter in der Englischen Poesie Byron mit seinen Mysterien Cain und Himmel und Erde. Die eigentliche Sünde der ersten Menschen erblickt Milton nicht sowohl im Uebertreten des Verbotes und im Genuß der lockenden Baumfrucht, als in der geschlechtlichen Befriedigung der Liebe. Der Ethnicismus hatte den Ge-





ſchlechtsgenuß als etwas Natürliches, der Theismus als eine göttliche Ordnung genommen. Das Chriſtenthum entwickelte ein Ideal weiblicher Jungfräulichkeit, welches mit dem Geſchlechtsgenuß in Oppoſition trat und die Begierde nach demſelben um ſo heftiger anſtachelte. Wir haben in der Provençaliſchen und Deutſchen Lyrik des Minnegeſanges jene frivolen Aeußerungen kennen gelernt, welche das Paradies im Schooß eines Mädchens finden und die Seligkeit des Himmels gern für eine Nacht in den Armen der Geliebten hingeben. Bei Milton wird die Geſchlechtsluſt zur menſchlichen Urſünde. Die Myſterien und die Malerei hatten ſie ſchon ebenſo gefaßt, aber bei Milton war es der Gedanke, der ſich in der Selbſtgewißheit ſeiner Klarheit ſträubt, von der Gewalt der Natur, wenn auch nur momentan, übermannt zu werden. Es ſcheint ihm, als ob im Brautbette Adams und Eva's eine zweite Schöpfung mit einem Ach ſich losgerungen habe und der Grund der Erde dumpf erbebt ſei. Der eigentliche Held Miltons iſt daher auch nicht Adam, ſondern der Teufel, denn die primitive Geneſis des Böſen war ſchon vor Adam im Reiche der Geiſter hervorgetreten, indem der herrlichſte der Engel, Satan, ſich ſeiner ſelbſt im Unterſchiede von Gott als eines freien Weſens bewußt geworden war und ſich gegen die Herrſchaft Gottes empörte, der ihn mit andern Engeln, die er ebenfalls fortgeriſſen, in ein Gefängniß eingeſchloſſen hatte, aus welchem er losbrach, den Kampf gegen Gott zu verſuchen, weil er meint, daß es beſſer ſei, frei in der Hölle, als Knecht im Himmel zu ſein, denn der Geiſt ſei durch Raum und Zeit nicht zu verändern, weil er ſein eigener Aufenthalt iſt und weil er in ſich ſelbſt die Hölle zum Himmel und den Himmel zur Hölle machen kann. Im Chaos, im Abgrund der Welten, im Mutterleibe der Natur, in ihrem Grabe, mitten unter den Myriaden der Geſtirne, überall bleibt das Bewußtſein ſich ſeines Zuſtandes gewiß. Milton läßt daher den Satan, der die Erinnerung ſeines frühern Zuſtandes behalten hat, zum ſchärfſten Kritiker Gottes werden, der das Verbot des Erkennens abſurd findet, weil er nicht begreift, wie zu erkennen, Sünde ſein und Tod werden könne, denn wenn in der That das Glück der Menſchen auf Unwiſſen-

heit beruhete, ſo ſei es ſehr ärmlich und des Mitleids wenig werth. Die Wonne der noch unſchuldigen Liebe Adams und Eva's im Paradieſe hat Milton mit allen Reizen ausgemalt, die eine Rückkehr in den Naturzuſtand, in welchem man noch ohne Furcht lebt, wünſchenswerth machen. Daß Adam, nachdem Eva von der verbotenen Frucht genoſſen, ihrer Aufforderung folgt, obwohl ein kalter Schauer ihn warnend durchrieſelt, motivirt der Dichter wunderſchön mit der Treue der Liebe, daß Adam auch ohne Eva nicht leben und nicht ohne ſie glücklich ſein mag. Eva hat genoſſen, weil ſie nicht denken kann, daß die Gottheit auf den Genuß des Menſchen neidiſch zu ſein vermöge; Adam genießt, weil er aus Liebe zur Gattin ſchuldig ſein will. Nun ergreift beide ein wahnſinniges Entzücken; die Liebe wird zum geſchlechtlichen Genuß, aber dem Rauſch, in welchem ſie zu Einem Weſen verſchmelzen, folgt die Scham und ſie wiſſen nun, was gut und böſe iſt.

In der äußern Anordnung hat Milton ſein Drama ähnlich behandelt, wie der Parſismus den Kampf zwiſchen Ormuzd und Ahriman. Von beiden Seiten läßt er die himmliſchen und die hölliſchen Herrſchaaren, wohlgewappnet und ſogar mit Anwendung von Kanonen kämpfen. Allein dieſer äußere Apparat, der eine große Weitläufigkeit der Beſchreibung hinnimmt, iſt nicht ſo wichtig, als die Signatur Satans, den er nicht blos als ein titaniſches Ungeheuer, oder als einen Gott dienenden Verſucher, oder als einen Narren, ſondern als einen denkenden Heros geſchildert hat, der nicht allein den Engeln, ſondern Gott ſelber in der infernaliſchen Majeſtät ſeines revolutionairen Selbſtbewußtſeins ebenbürtig gegenüberſteht. Gegen dieſen Satan iſt der Teufel des Mittelalters nur eine armſelig komiſche Figur. Milton wandelte den Teufel unter zum Theil noch grotesken Formen in einen tragiſchen Helden um, der in Klopſtocks Abbadonnah ſchon ſentimental wurde, um in den ſpätern Fauſtiaden abermals zu einem ſophiſtiſchen Clown zu werden. Milton's verlorenes Paradies will ſagen, daß der Kampf um die Freiheit überhaupt den Inhalt der Geſchichte ausmache. In ſeinem wiedergewonnenen Paradieſe nahm er die Verſuchung Chriſti als Gegenſatz zur Freiheitsprobe Adams.

Chriſtus, der Gottmenſch, iſt wie der erſte nach Gottes Ebenbild geſchaffene Menſch, nach allen Seiten hin, die Möglichkeit des Böſen. Aus ſeiner Freiheit heraus könnte er ſich eben ſowohl zum Guten als zum Böſen entſchließen, allein um der Wahrheit der Freiheit willen überwindet er kraft der Freiheit den Reiz zur ſündigen Verſelbſtung des Willens.

Rückſichtlich der drei von uns betrachteten Ideale der Schönheit, Weisheit und Freiheit könnte man ſagen, daß Milton das der Schönheit in Eva, das der Weisheit in Gott als dem Vater und in Adam, das der negativen Freiheit im Satan, das der affirmativen Freiheit in Chriſtus geſchildert habe. Seine Eva hat er mitten unter dem ſonſtigen Labyrinth der kriegeriſchen Scenen ſeines Epos mit allem Reiz der bezauberndſten Schönheit ausgeſtattet, ſo daß der Satan ſelbſt, als er ſie auf Edens Blumenflur gewahrt, von ihrer Anmuth hingeriſſen wird. Milton ſagt: wie wer nach langem Hauſen in der Stadt aus dem ungeſunden Qualm enger Gaſſen an einem Sommermorgen floh, die reine Luft in der Nähe heiterer Dörfer zu athmen, und ſich an Allem, was er ſieht und hört, erfreut; wie ein ſolcher ſich am Geruch des Korns, des friſchen Heues, des Kuhſtalls oder des Molkenkellers labt, bis eine holde Dirne leichtgeſchürzt vorübergeht und dann, was reizend ſchien, noch reizender wird durch ſie, in deren Blick ſich für Aug' und Herz jede Luft vereint; ſolch' ein Wohlbehagen durchdrang Satan, als er Eva erſchaute und jede ihrer unſchuldvollen Bewegungen ihm Ehrfurcht einflößte. — Seine Weisheit zeigt Adam vorzüglich in einem Geſpräch mit Gott, in welchem dieſer ihn prüft, ob er ſich auch des freien Geiſtes wohl bewußt ſei, den er vom ſeinigen in ihn gelegt habe. Adam beweiſt Gott, daß der Umgang mit den Thieren ihm, einem Menſchen, nicht genügen könne, da er eines gleichen Gefährten bedürfe. Gott fragt ihn, ob er denn ſein Loos für glückſelig halte, da er von Ewigkeit allein ſei, worauf Adam ihm den Unterſchied zwiſchen ſich und ihm, einem geſchaffenen und ungeſchaffenen Geiſt entgegenhält. Alleinheit, ſagt er zu ihm ſehr weiſe, iſt dein beſter Umgang, ich aber kann das gebückte Thier nicht zu mir erhöhen. Gott gibt ihm Recht und erſchafft ihm die Eva. In den Geſprächen Adams mit Eva, in

denen er nach Troſt ringt, warum Gott ihn ungefragt geſchaffen habe und warum er ihn, der gern in ſeiner Mutter Erde Schooß ſich todt als ein Nichts hinlegte, mit dem Zweifel ſchrecke, ob er nicht unſterblich ſei, erreicht Adam zuweilen die Herbheit der Skepſis eines Hiob. — Der Satan aber iſt nicht, wie Shakeſpeare's Richard III., nur diaboliſch, ſondern hat auch einen humanen Zug, ein wenn auch verkehrtes und revolutionaires Ringen nach Freiheit, wodurch er ſich vom Teufel des katholiſchen Ideals weſentlich unterſcheidet. Als es zur Schlacht zwiſchen ihm und den Engeln kommt, ſagt er zu Abdiel, einem Fürſten derſelben, er habe ſonſt geglaubt, daß für Himmliſche Freiheit und Himmel Eines ſeien, nun aber ſehe er wohl, daß die Meiſten aus Trägheit Knechtſchaft vorzögen, dienſtbare Geiſter, die Sängerſchaft des Himmels, aufgewachſen unter Spiel und Tanz und daß nun Knechtſchaft mit Freiheit kämpfen ſolle.

Die Queerköpfigkeiten des Puritanismus, ſeine ſchwülſtige Exegeſe, ſeine falſche Grübelei, ſeine betſchweſterliche Engherzigkeit, wurden der Gegenſtand eines ſatiriſchen Epos Hudibras von Samuel Butler, 1612 bis 1673, der die äußere Anlage ſeines Gedichts dem Don Quixote nachahmte und ſeinem Helden als Sancho Panſa einem Schreiber Ralph beigab, der eine ziemlich ergötzliche Caricatur iſt.

## Die Europäiſche Herrſchaft des Franzöſiſchen Geſchmacks.

Mit der Rückkehr der Stuarts aus Frankreich nach England fand auch der Franzöſiſche Geſchmack ſofort eine günſtige Aufnahme, weil ſich eine höfiſche Poeſie nach dem Vorbilde von Paris und Verſailles entwickelte. Es war beſonders John Dryden, 1631 — 1701, nächſt ihm Joſeph Addiſon, der 1719 ſtarb, welche dem Franzöſiſchen Syſtem huldigten. Aber dies Syſtem herrſchte nicht nur in England, ſondern breitete ſich über ganz Europa aus. In Spanien wurde es durch Lnzan, in Italien durch Goldoni und Alfieri, in Deutſchland durch Gottſched, in den Niederlanden durch van der Vondel, in Dänemark durch Tullin, in Schweden durch Dalin vertreten. Ueberall hatte es eine Reaction der nationalen Richtung der

Poeſie zur Folge, war aber durch den Kampf mit derſelben für die Hervorbildung einer höhern rationellen äſthetiſchen Kritik ſehr wichtig, die ſich aus der Widerlegung der Pſeudoklaſſicität als Reſultat ergab.

## Das Ideal der Humanität.

Das Chriſtenthum als Weltreligion iſt die Religion der Menſchheit. Humanität iſt ſeine Loſung. Seine ſymboliſch gewordene Anſchauung im Kreuz verbindet das Höchſte, den Gottmenſchen, mit dem Niedrigſten, mit dem Tode des Verbrechers. Sie iſt die kühnſte, die geiſtreichſte und gemüthtiefſte Syntheſe. Das Chriſtenthum verhält ſich unaufhörlich revolutionair gegen alle Mißbildungen der Geſellſchaft, welche die Anerkennung der Würde der Menſchheit in jedem einzelnen Menſchen noch verleugnen. Es arbeitet beſtändig an der Verſöhnung aller Menſchen durch die Verwirklichung wahrhaft brüderlicher Liebe. Allein ſo gewiß das Chriſtenthum die Religion der Humanität, der Liebe und Verſöhnung iſt, ſo hat es doch in der Form ſeiner kirchlichen Erſcheinung dem Ideal der Humanität, das in ihm liegt, oft widerſprochen. Dieſer Widerſpruch war es, der die Modernen merkwürdiger Weiſe die Humanität im Griechenthum ſuchen ließ, ſo daß ſogar ein Kampf zwiſchen der poſitiven Chriſtlichkeit und zwiſchen der philanthropiſchen Humanität entſtand, worin die erſtere die letztere als eine Seichtigkeit verurtheilte. Man kann dieſen Proceß ſo faſſen, daß das Weſen des Chriſtenthums ſich auch der Form bewußt werden mußte, welche es in der Familie, in den Ständen der bürgerlichen Geſellſchaft, im Staat anzunehmen hatte. Je mehr innerhalb des Proteſtantismus das Weſen des Chriſtenthums ſich den beſondern ethiſchen Organismen einbildete, um ſo mehr konnte das Chriſtenthum als poſitive, kirchliche Form verſchwinden. Die Poeſie iſt tief in dieſen Proceß verſtrickt geweſen.

Bei den Engländern nahm derſelbe die Geſtalt einer reformatoriſchen Analyſe der Geſellſchaft an. Der Engliſche Roman wurde zum Organ der Socialreform. Gewöhnlich bezeichnen wir dieſe Phaſe der modernen Literatur in ihrem Entſtehen als humoriſtiſch und benehmen uns dabei, als ob der





Humor damals gleichsam erst erfunden wäre und dann von den übrigen Nationen nachgeahmt sei. Der Humor aber an sich ist so alt als die Poesie, wenngleich manche Idealreformen ihm nicht günstig sind, namentlich das didaktisch-pädagogische der theistischen Weisheit. Dennoch haben wir im Koheleth bei den Hebräern, in Hariri's Makamen und in Hafi's Lyrik bei den Muhammedanern Ansätze dazu gefunden. Das Satyrdrama und die alte Komödie der Griechen waren wesentlich humoristisch. Der Erzpriester von Hita, Cervantes, Tirso de Molina, Quévédo, oder Ariosto, Folengo, Rabelais, die Lalenburger, Green, Shakespeare, Fletcher und Beaumont u. s. w. waren sämmtlich von Humor durchdrungen. Was man aber nunmehr im engern Sinn Humor nannte, war die Mikroskopie in der Zergliederung der Individualität, indem man sich zugleich an dem Widerspruch seiner Empfindungen weidete und ironisch darüber in Thränen lächelte. Man wird finden, daß die Shakespearische Dramatik dies schon eben so gut verstand, aber jetzt drang diese Manier in den Roman ein und machte gewisse sociale Probleme zu ihrem Gegenstand. Swift, Steele, Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith und Smollet gehören hierher. Wenn man sich z. B. der Pamela und Clarissa von Richardson erinnert, so springt daran sofort die ganz veränderte Auffassung des romantischen Liebesideals entgegen. Die Sentimentalität desselben ist zwar in der subjectiven Ueberschwänglichkeit des Gefühls noch festgehalten, allein es macht sich in ihr eine praktische Tendenz fühlbar, die der früheren Zeit fremd war. Richardson wollte mit Bewußtsein für die untern Schichten des Volks schreiben. Er wollte sie trösten, er wollte sie zum Kampf ermuthigen. So stellte er denn in seiner Pamela ein Mädchen hin, von ehrlichen aber armen Eltern tugendhaft erzogen, dem ein Londoner Wüstling, ein rake, wie man damals sagte, in aller Weise nachstellt. Aber es gelingt ihm nicht, sie zu verführen, vielmehr gelingt es ihr, ihn zur Hochachtung gegen sie zu zwingen, seine Leidenschaft zur wirklichen Liebe zu läutern und schließlich ihn zu heirathen. In der Clarisse sehen wir nun, wie ein solcher rake mit teuflischer List und Gewaltsamkeit die Clarisse Harlowe entehrt, aber wir sehen auch, wie sie, Lovelace

gegenüber, den Stolz ihrer Tugend bewahrt und in Schmach und Unglück mit reinem Gewissen stirbt. Das sociale Thema dieser Romane war also in doppelter Form der Kampf der Frauenunschuld gegen die Verführung und zwar der Unschuld eines armen, verlassenen Mädchens in unserer zusammengesetzten Gesellschaft.

Bei den Franzosen nahm die Humanität die Form einer Polemik der Aufklärung gegen den Despotismus, die Unnatur und die Unwissenheit an. Voltaire, Rousseau und Diderot wurden die Träger dieser Polemik. Voltaire wird gewöhnlich mit P. Corneille und mit Racine zusammengefaßt, allein er gehört schon einem ganz andern Ideale an. Er ist viel universeller und wesentlich politisch. Die Idee eines human regierten Staates, der die kirchliche Confession seiner Bürger als eine Privatangelegenheit derselben respectirt, beseelte ihn. Rousseau wurde der beredte Anwalt der Natur. Von Natur sind alle Menschen einander gleich. Daher forderte er die Republik. Von Natur hat der Mensch nach Rousseau ein gutes Herz, welches durch eine naturgemäße Erziehung nur befestigt zu werden braucht. Von der Natur erhalten unsere Gefühle ihre Berechtigung. Rousseau wußte gewiß nichts von der Tristansage und doch behandelte er in seiner Neuen Heloise dieselben Wahlverwandtschaften. St. Preux ist Tristan, Julie die blonde Isolt, Volmar der König Marke. St. Preux und Julie lieben einander und das genügt ihnen, ihre Leidenschaft als ein heiliges Gefühl zu vergöttern. Die sophistische Analyse der Empfindung, die sich mit wollüstigem Behagen in ihre Freuden und Leiden verliert, die genrebildliche Ausmalung des Details der zartesten Umstände, die enthusiastische Rhethorik des selbstgefälligen Egoismus, der sich immer in ein edles Licht zu setzen weiß, auch wenn er, wie Juliens Geliebter, sich in schlechte Häuser verirrt und am Busen einer feilen Dirne erwacht, dies Alles ist von Rousseau für den modernen Roman erschaffen. Seine Heloise enthält zugleich die strengste Kritik der Pariser Sittenzustände, die innigste Sehnsucht nach wahrer Natürlichkeit der conventionellen Vorbildung gegenüber, wie Rousseau's Freund, Bernardin St. Pierre, in seiner chaumière Indienne Paul und Virginie

als ein ſolches Paar von Kindern hinſtellte, in deren Liebe die erbliche Antipathie der ſchwarzen und weißen Race verglühete. Diderot war der große Lehrer der Franzoſen nicht nur, ſondern Europa's, der die techniſche Cultur durch die geiſtvollen Artikel ſeiner Encyklopädie, in denen er die Gewerbe vom Standpunct des Fortſchritts der Menſchheit ſchilderte, bei der Ariſtokratie der Bildung zur Anerkennung brachte; der in der Kunſt dem ſteifen akademiſchen Modell gegenüber die Naturwahrheit empfahl; der im Drama den Triumph des natürlichen Gefühls über die Schranken der Convenienz feierte.

Bei den Deutſchen wurde das Ideal der Humanität kosmopolitiſch und philanthropiſch, erhob ſie aber merkwürdiger Weiſe damit erſt auf den Gipfel des ihnen möglichen Nationalgefühls. Wenn wir von dem urſprünglichen Epos der Deutſchen abſtrahiren, ſo müſſen wir zugeſtehen, daß der größte Theil ihrer Dichtung von der der Romaniſchen Völker und der Griechen und Römer entlehnt war. Auch jetzt war es Diderot, dem ſich Leſſing anſchloß; waren es die Griechen und Römer, aus deren Studium Klopſtock ſeinen Formenſinn erkräftigte; waren es die Griechen und Franzoſen, denen Wieland nacheiferte; war es die Bibel und Shakeſpeare, denen Herder und die Jünger der Sturm- und Drangperiode huldigten; allein alle dieſe fremden Ausgangspuncte wurden in ein Ideal der Humanität aufgelöſt, welches den Deutſchen eigenthümlich blieb, weil bei ihnen das nationale Selbſtgefühl ſo ſchwach iſt. Allein gerade aus dieſem Grunde kamen die Deutſchen endlich in dieſem Ideal der Humanität zum nationalen Selbſtgefühl. Indem ſie ſich für die Humanität, für die Vervollkommnung des Menſchengeſchlechts begeiſterten, indem ſie für das Reinmenſchliche ſchwärmten, fühlten ſie ſich zugleich als Deutſche, denn in der ſtammthümlichen Particulariſation, in der Atomiſtik der vielen kleinen fürſtlichen Herrſchaften, in der confeſſionellen Differenz, in der Zerſplitterung der Secten, in der ſchroffen Trennung des bäuerlichen, bürgerlichen und adligen Standes, in dem Streit der Schulen, lagen keine Elemente, aus denen die Flamme einer nationalen Einheit hätte hervorſtrahlen können. Daher iſt der größte Dichter der Deutſchen in dieſer Beziehung Klopſtock, weil er mit

der antiken Form den Inhalt des nationalen, unegoistischen Selbstgefühls und der protestantischen Selbstgewißheit vereinte. Klopstock, tief erfüllt von wahrhaft christlicher Humanität und von Enthusiasmus für das Hellenische Schönheitsideal, erhob die Poesie zur Stärke des prophetischen Affects und donnerte seinem Volk die Worte Freiheit, Fortschritt, Geist und Unsterblichkeit zu. Seine Wirkung war unermeßlich. Bei Lessing trat im Nathan die Humanität als religiöse Toleranz; bei Wieland als ironische Einsicht in die Unabänderlichkeit des Weltlaufs; bei Herder als pädagogisches Princip hervor. Göthe erhob sich als Dichter nicht nur, sondern auch als Forscher der Kunst und Wissenschaft, zur äußersten Höhe des humanen Ideals. An productiver Naivetät wie an Breite der Bildung war er allen seinen Zeitgenossen überlegen, allein das nationale Element sank bei ihm wieder. Als rechtem Deutschen war ihm die absolute Syntheſe der Individualität mit der Universalität die wesentlichste Aufgabe. Seine beiden Hauptgestalten, Wilhelm Meister und Faust, suchen immer eine Beschränkung, um den Bildungsdrang, der sie sonst in's Unermessene und Unbestimmte führt, mit der nächsten Gegenwart verknüpfen zu können. Wilhelm wird Chirurg, Faust wird Kaufmann. Aber in Wilhelms Wanderjahren sehen wir eben die Auswanderung nach Amerika vorbereiten und im Faust sehen wir als Schluß den Welthandel, der der freien Schiffahrt auf dem Ocean bedarf, in der Art hervortreten, daß der Zusammenhang der oceanischen Verbindungen mit der Freiheit der Völker angedeutet wird, weil ohne dieselben die Wechselwirkung in die Ferne und die Auswanderung unmöglich wäre. (K. Rosenkranz: Göthe und seine Werke. Königsberg 1847.) Viel energischer als Göthe war Schiller. Göthe war universeller, Schiller war idealistischer. Göthe war ihm an mannigfaltiger Bildung überlegen und als Künstler, wenn man so sagen darf, von Natur Hellenischer. Schiller war von dem Pathos der selbstgewissen protestantischen Freiheit mit einem polemischen Zorn erfüllt, der ihn erhaben erscheinen ließ. Durch Schönheit zur Freiheit, durch Cultur zur Humanität zu bilden, war ihm sein Ideal. Wär' es nicht so schlimm, mißverstanden zu werden, so könnte man sagen, daß Lessing und

Klopstock, Wieland und Herder, Göthe und Schiller, nicht allein die deutsche Nation wenigstens zu einer Einheit im Geist erhoben, sondern daß sie auch das protestantische Christenthum erst zu einem wahrhaft menschlichen gemacht und es zu einer neuen Religion umgeschaffen haben, in welcher die Intention Christi nicht nur freier, sondern auch tiefer als zuvor erfaßt wurde.

## Die Reaction der Romantik.

Der Kosmopolitismus und die Philanthropie der Humanität war in die pädagogischen Experimente der Deutschen und in die blutige Praxis der Französischen Revolution übergegangen, die Klopstock, Kant, Schiller, anfänglich mit Entzücken begrüßt hatten. Als aber der Fanatismus einer einseitigen Beschränktheit aus ihr hervortrat, entstand eine Reaction, welche wir gewöhnlich mit dem Namen der Romantik bezeichnen, weil sie ihre Stoffe und Formen aus dem Kreise des ritterlichen Ideals hernahm. Romantisch ist an sich ein eben so allgemeiner ästhetischer Begriff, als Humor. Wie aber dies Wort durch die Englischen Romanschriftsteller, so hat der Ausdruck Romantik durch die Deutsche romantische Schule einen besondern Nebensinn empfangen, nämlich den des Mysteriösen, Katholisirenden, Mittelaltrigen, Wunderliebenden, Mährchenträumerischen. (K. Rosenkranz: Ludwig Tieck und die romantische Schule. Reden und Abhandlungen zur Philosophie und Literatur. Studien I. Berlin 1839, 277—344.) Indem man aber das erotische, chevalereske und sacerdotale Ideal der Romanischen Völker wiederholte, mischte sich zugleich ein polemischer Ton in die Reproduction, der das Ideal der Humanität als eine bornirte Philisterei zu verspotten bestimmt war. Es war die Umkehrung der Polemik, welche Voltaire, Rousseau und Diderot im Interesse der humanen Aufklärung dem Aberglauben, dem Vorurtheil und der nationalen Engherzigkeit entgegengesetzt hatten. Die pädagogischen Anstrengungen der Deutschen Basedow, Salzmann, Bahrt, Campe, Pestalozzi, Nicolai, Biester, Gedicke wurden als eine erbärmliche Carricatur verlacht. Im Bedürfniß nach etwas Positiven fand man den modernen Rechtsstaat der Humanität sehr langweilig und stellte statt seiner den Feudalstaat als

Ideal hin, weil in ihm die Persönlichkeit als ritterliche sich noch in ihrer ganzen Unbedingtheit habe geltend machen können. Die Willkür und die Leidenschaft sind romantischer, als Gesetz und Pflicht. Die Hörigkeit wurde als ein freies Opfer der Persönlichkeit idealisirt und der Zwang der Gelübde, denen der Ritter sich unterwerfen mußte, vergessen. Statt des kahlen Deismus der protestantischen Aufklärung neigte man sich zum Katholicismus, der das Mysterium der Religion nicht von jedem ersten besten Laien kritisiren und profaniren lasse. Die Nationalität adorirte man als vergangene in der Herrlichkeit des Hohenstaufenschen Kaiserreichs, aber die Wirklichkeit des Sächsischen oder Hessischen oder Preußischen Staats fand man lächerlich.

Man hat jedoch in der Romantik eine doppelte Richtung zu unterscheiden, die eine, welche sich in das Mittelalter zurückbildete, die andere, welche sich in die Zukunft fortbildete und das Ideal der Humanität wieder aufnahm. Eine große Menge von Dichtern stehen zwischen diesen Extremen und es sind nicht die Deutschen allein, sondern auch die Englischen und Französischen, die hieher gerechnet werden müssen. In die Vergangenheit zurück gingen Tieck, Werner, Hoffmann, Brentano, Arnim, Fouqué, E. Schulze, u. A., in die Zukunft vorwärts J. Paul und Byron. Byron ist nächst Shakespeare der größte romantische Dichter im positivsten Sinn. Er hat nicht nur die Qual der Zerrissenheit in sich getragen, sondern er hat auch sehr wohl gewußt, daß Versöhnung des Geistes nur in der Befreiung desselben durch das Wahre, Gute und Schöne liegt An poetischer Kraft und Ursprünglichkeit ist ihm nach Göthe Keiner von den Modernen zu vergleichen, an tiefer Empfindung aber für das Freiheitsideal J. Paul. Byron starb, das Schwert in der Hand, für die Freiheit des Volkes, ohne dessen heidnische Poesie das Ideal der Freiheit bei den christlichen Völkern sich nicht zur Schönheit durchbilden konnte.

### Die Blasirtheit.

Die Romantik nahm in ihrem Rückbildungsproceß Stoffe und Formen der ritterlichen Epoche der romanischen Völker und der Engländer vor dem Puritanismus auf. Petrarca, Dante, Arioſto, Taſſo, Cervantes, Calderon, Shakespeare wurden von

ihr nachgeahmt. Von den Franzoſen griff man nur die Mährchen und mittelaltrigen Gedichte auf, behandelte hingegen die eigentlich klaſſiſche Poeſie derſelben als eine Fehlgeburt mit ſouverainer Verachtung. Man muß daher bekennen, daß die Erfindung in der romantiſchen Schule nicht beſonders groß war. Viele ihrer polemiſchen Wendungen ſogar waren ſchon von den Genoſſen der Sturm- und Drangperiode vorweggenommen. Göthe ſelber bis vor ſeiner Italieniſchen Reiſe, Maler Müller, Heinſe, Lenz, Wagner, Klinger, waren wirklich vollkommen romantiſch geweſen und hatten ſich ſelbſt ſchon in's Mittelalter zurückgewandt. Allein ſie waren noch ohne eine apologetiſche Tendenz für daſſelbe. Göthe's Berlichingen, Müllers Genovefa, Müllers Fauſt, Wielands Oberon (1788), Klingers Konradin von Schwaben, malten das Mittelalter nicht, wie Tiecks Octavian, Werners Söhne vom Thal, Arnims Kronenwächter u. ſ. w. in's Schöne, ſo wenig als Shakeſpeare dies mit ſeinen Dramen von den Kriegen der weißen und rothen Roſe gethan hatte. Die romantiſche Schule aber gefiel ſich in einer panegyriſchen Idealiſirung des Mittelalters. Statt der Religion wurde die Kirche, ſtatt des Erlöſers die Jungfrau Maria, ſtatt der Kraft des Gewiſſens die Prieſtergewalt, ſtatt des Geſetzes das Genie der adligen Perſönlichkeit, ſtatt der freien Induſtrie die Gemüthlichkeit des Zunftzwanges, ſtatt der ſtrengen Zucht der Schule der Zufall eines geiſtreichen Vagabondenthums geprieſen. Weil aber dies Alles nur im Gegenſatz zu extremen Erſcheinungen der Aufklärung, nicht aber an und für ſich Wahrheit hatte, ſo konnte die Entdeckung nicht ausbleiben, daß man ſich Illuſionen mache und aus ſolcher Enttäuſchung ging nun eine Blaſirtheit hervor, welche mit der Romantik nur noch ſpielte, innerlich aber den Glauben an dieſelbe verloren hatte. Tieck hatte ſehr merkwürdig in ſeinem William Lovell ſelbſt ſchon einen ſolchen überſättigten Zuſtand gezeichnet, deſſen Anfänge bis zum Werther und bis zu Jacobi's Allwill zurückreichen. Die Blaſirtheit iſt eine Lebensmüdigkeit, die in ihrer Impotenz voller Genußgier iſt und mit ihrer Verzweiflung kokettirt. H. Heine wurde der vornehmſte Repräſentant der Ironie, mit welcher die romantiſche Sentimentalität zerſetzt ward. Die Blaſirtheit iſt völlig aufgeklärt. Sie

weiß, daß die Romantik ſie nicht befriedigen kann, allein ſie liebt es, ihre Langeweile ſelbſtbewußter Weiſe mit romantiſchen Phantasmagorien zu unterhalten. Die romantiſche Schule hat keinen unerbittlichern, gegneriſchern Geſchichtſchreiber gehabt, als Heine, der ſo vortrefflich im Mondſcheindämmer dem Spuk von Geiſterſchatten und dem Schlagen der Nachtigall in den dunkeln Linden zu lauſchen und ſo putzige Mährchen zu erzählen und die Aufklärung der Göttinger Profeſſoren wie den Pantheismus der Berliner Naturphiloſophen ſo bitter zu verhöhnen weiß. Der aufgeklärte Salzmann ſchrieb dicht vor dem Ausbruch der Franzöſiſchen Revolution einen Roman: Karl von Karlsberg oder das menſchliche Elend, der damals daſſelbe Phänomen war, wie E. Sue's Pariſer Myſterien vor dem Ausbruch der Februarrevolution. Dieſen Roman würde der geiſtreiche Heine äſthetiſch abgeſchmackt finden, aber der Sache nach ihn unterſchreiben und ſagen: Ehrlicher Salzmann, du biſt ein ſchlechter Dichter, aber ein verſtändiger Menſch, deſſen Lehren, wenn auch nicht von mir, befolgt zu werden verdienen! So weit es möglich iſt, der Blaſirtheit als dem Ekel an den Illuſionen durch abſichtliche Illuſionen und durch Satire Poeſie abzugewinnen, ſo weit reicht die Heine'ſche Magie.

Weiter aber nicht. Schon die Franzöſiſche Romantik von V. Hugo, Balzac, Chateaubriand, Delavigne, Lamartine, A. de Vigny, G. Sand u. ſ. w. verfolgte daher wieder poſitive, ernſtere Zwecke. Das ſogenannte junge Deutſchland, von der Romantik und von Heine zugleich ausgehend, bemühete ſich in ſeinen Verirrungen ebenfalls um einen tiefern Gehalt. Unſere heutigen Dichter ſuchen nach einem Ideal, welches wieder einen affirmativen Muth in die Seele flöße und die Freiheit mit der Schönheit im Leben der Völker vermähle. Schönheit ohne Freiheit iſt das alte todte höfiſche pſeudoclaſſiſche Ideal; Freiheit ohne Schönheit iſt das Nachtbild einer rohen, ungefügen, genußloſen, düſtern Macht. Unſere Dichter wollen die Humanität als die ihrer ſelbſt bewußte und in ihrer Erſcheinung ſchöne Geſtaltung der Freiheit. Das Bewußtſein einer ethiſch-religiöſen Wiedergeburt der Menſchheit durch die ſolidariſche Verbundenheit der Völker, durch die Verſittlichung des Staatslebens, durch die Emancipation der Re-

ligion von Aberglauben und Pfaffenthum, durch die Ehre der Arbeit, durch die Freilassung der Individualität und durch Bildung, fängt an, als die Morgenröthe eines neuen, schönern Ideals am Himmel der Poesie aufzugehn,

denn ohne Sonnen leuchten Monde nicht,
und ohne Urbild dichten Menschen nicht!



# Rückblick.





Faſſen wir zum Schluß die vornehmſten Reſultate, die ſich aus unſerer Unterſuchung ergeben haben, noch einmal mit wenigen Worten zuſammen, ſo dürften folgende Puncte die hervorſtechendſten ſein:

Es unterſcheiden ſich drei Hauptideale der Poeſie, das der Schönheit, der Weisheit und der Freiheit. Jedes derſelben iſt an ſich Totalität der Idee der Poeſie, indem es relativ auch die andern Ideale in ſich begreift, während es für ſich allerdings eine beſondere Richtung verfolgt. Das Ideal der Schönheit geht aus vom Realismus der Natur, das der Weisheit vom Gedanken des Einen Schöpfergottes, das der Freiheit von der Unendlichkeit des Inhalts wie der Form der Selbſtbeſtimmung. Das erſte erſcheint daher naiv, das zweite didaktiſch, das dritte ſentimental; ſentimental nicht im Sinn ſchlechter Empfindelei, ſondern der Innigkeit des durch den Gedanken in ſich vertieften Gefühls.

Man kann die allgemeine Form der Darſtellung bei dem erſten Ideal auch claſſiſch, bei dem zweiten ſymboliſch, bei dem dritten romantiſch nennen, ſofern das erſte zur plaſtiſchen Anſchaulichkeit, das zweite zur metaphoriſchen Verbildlichung, das dritte zur Auflöſung der Abgeſchloſſenheit der Form hinſtrebt. Genauer genommen bezeichnen wir aber mit claſſiſch das Aufgehen des Inhalts in die ihm ſchlechthin angemeſſene Form, eine Geſtaltung, auf welche alle Kunſt naturgemäß ſich hinrichtet. Symboliſch kann dann der unvollkommnere Standpunct heißen, auf welchem der Inhalt erſt angedeutet wird, romantiſch derjenige, auf welchem die geiſtige Tiefe des Inhalts die Form als relativ ungenügend hinter ſich zurückläßt.

Das Ideal der Schönheit ſtellt ſich am Vollkommenſten im Kreiſe der ethniſchen; das der Weisheit in dem der theiſtiſchen; das der Freiheit in dem der chriſtlichen Völker dar.

Der Kreis der ethniſchen Völker zerlegt ſich in die Gruppe der paſſiven Völker Oſtaſiens; der activen Weſtaſiens; der Völker

der freien Individualität Europa's. Der Zeit nach ist die Entwicklung der letztern ziemlich eben so alt, als die der West- und Ostasiaten, allein dem Standpunct nach eine viel höhere. Die großen Culturvölker Asiens stehen lange Zeit neben einander und werden erst allmälig durch die Eroberungen des Makedonischen Alexanders, durch die Propaganda des Buddhismus, durch das Christenthum und den Islam in Verbindung gesetzt.

Die passiven Völker Ostasiens sind in ihrer Religion Pantheisten und das Ideal ihrer Poesie ist das natürlich sentimentale, das formell mit dem Ideal der Sentimentalität, welche den Schluß des Ganzen ausmacht, übereinstimmt, innerlich aber von ihm durch seine Unfreiheit gegen die Natur unterschieden ist. Die Art und Weise der Auffassung der Liebe läßt Chinesische und Indische Dichtungen von einem romantischen Schimmer angehaucht werden, der von Außen der Europäischen modernen Romantik sehr ähnlich ist. Das poetische Ideal der Chinesen wurzelt in der Pietät der Familie, das der Inder in der Gattenliebe, das der Buddhisten in der Sehnsucht nach dem Nichtsein. — Die activen Völker Westasiens, deren Religion dualistisch ist, haben ein natürlich heroisches Ideal, das im Allgemeinen aus der Pflicht der Blutrache entspringt. Aber die hiehergehörigen Völker sind in der Kunst mehr dem Betrieb der monumentalen Architektur und Sculptur, als dem der Poesie, ergeben gewesen. Die Perser legten zwar durch eine Jahrhunderte hindurch bewahrte Tradition den Grund zu einem Epos, dessen Centrum die Herrlichkeit des großen Schah wurde, den seine Pehlwanen, wie die Planeten die Sonne, umgeben, allein erst durch die Berührung mit den Arabern wurde dieser mächtige Sagenstock poetisch ausgestaltet. Die Araber, zwischen den Persern und Aegyptiern durch Meere, Felsen und Wüsten isolirt, bildeten eine erotisch-heroische Lyrik von großer Kraft und Schönheit aus. — Die Völker der freien Individualität Europa's, deren Religion polytheistisch, bringen ein Ideal der in sich selbstständigen Persönlichkeit hervor, die Griechen als ein schlechthin ästhetisches, die Römer als ein moralisch praktisches, die barbarischen Uebergangsvölker der Kelten, Slaven und Germanen als ein gemüthliches. Die Griechische Poesie ist die schönste, weil ihre Gestalten in ihrer nationalen

und localen Bestimmtheit doch zugleich das allgemein Menschliche, das in aller Poesie das eigentliche Interesse ausmacht, auf eine bewundernswürdige Weise mit ewiger Naturwahrheit hinstellen. So hat sie von vorn herein in ihrem Epos die selbstständige Persönlichkeit des Jünglings und des Mannes mit unvergänglichen Zügen gezeichnet. Der Myrmidonenfürst Achilleus ist zugleich das ideale Bild der heroischen Jünglingsnatur überhaupt, die das eigene Selbst in der Liebe zum Freunde verklärt; der Fürst von Ithaka aber, Odysseus, ist zugleich das ideale Bild des klugen, umschauenden, gewandten, tapfern und standhaften Mannes, dem im Gewühl der Schlacht, im Sturm des Meeres, in den Armen schönlockiger Nymphen, in den Zaubergärten des Alkinoos, immer die Heimath mit der ehrwürdigen Gattin und dem heranwachsenden Sohne vorschwebt, zu denen er endlich auch, nach unendlichem Mühsal, zurückkehrt. Der Römische Aeneas ist dagegen ein Auswanderer, der an fremden Ufern neue Reiche gründet. Die Odyssee machten die praktischen Römer zum Schulbuch. In der elegischen Epik der Kelten bricht die Wehmuth über den Untergang der nationalen Selbstständigkeit hervor und ein ähnlicher Zug findet sich bei den Slavischen und Finnischen Völkern, die sich über die Noth des Lebens theils durch ein liebevolles Eingehen auf die Diminutivexistenzen, theils durch die Phantastik einer Alles verknüpfenden Magie trösten, welche bei den Finnen in dem Mythus von dem alten Sänger Wainämönen den Anhalt zu einer epischen Consolidirung gewonnen hat. Die Germanischen Völker hingegen haben die Eigenheit der Individualität vorzüglich in der freien Hingebung der Persönlichkeit in den Dienst einer andern Person gefunden. Die Treue und der Verrath derselben sind das fundamentale Motiv ihres Epos.

Dem Kreise der ethnischen Völker steht der der theistischen gegenüber. Der Theismus hat sich aus dem Ethnicismus hervorgebildet, indem er die absolute Einheit des Seins, deren Gedanke in jeder Religion vorkommt, aus der unbestimmten Abstraction, als welche sie im Chinesischen Tien, im Indischen Brama, im Parsischen Zeruane Akereneh, im Griechischen Chaos und Fatum existirt, zur Bestimmtheit eines überweltlichen persönlichen Gottes erhob, der Welt und Menschen erschaffen habe. In dies-

ſen Kreis gehört die Gruppe der Hebräiſchen Stämme und der Muhammedaniſchen Völker. Die Poeſie des Theismus iſt lyriſch-didaktiſch. Die Offenbarung des Einen Gottes an den Menſchen durch die Prophetie, die Erhebung des Menſchen zu Gott durch das Gebet und die Beobachtung des Weltlaufs in der gnomiſchen Sentenz, um Material zur Theodicee zu ſammeln, macht ihren eigentlichen Inhalt aus, der von der Hebräiſchen Nation am prägnanteſten dargeſtellt wurde. Der Islam führte dem theiſtiſchen Standpunct eine Menge neuer Motive aus der Eigenthümlichkeit der Nationen zu, die er ſich einverleibte. Durch ſeine Verſtändigkeit und ſittliche Milde vermittelte er eine humanere Ausdichtung der ihnen inwohnenden poetiſchen Stoffe, wie namentlich in der großen Mährchenſammlung von Tauſend und Einer Nacht. Im Perſiſchen entwarf er auch in der Geſchichte von Wamik und Asra das Ideal einer in Sehnſucht hinſterbenden, in Chosru und Schirin das einer glücklichen, in Leila und Medſchnun das einer unglücklichen, in Juſſuf und Suleicha das einer reinen und feurigen Liebe. Dem Mashal fügte er veranſchaulichende Fabeln und Erzählungen hinzu. Die Abſtraction der Indiſchen Myſtik wußte er ſinnig mit dem wirklichen Genuß des Weins und der Liebe zu verſchmelzen.

Der Gegenſatz des Ethnicismus und des Theismus löſt ſich im Chriſtenthum auf, welches die Würde des Menſchen als eine göttliche und die Natur als ein freies Product des Einen ſelbſtbewußten Geiſtes hinſtellt. Es faßt in der Vorſtellung des Gottmenſchen die freie ethiſche Individualität des Polytheismus und den Knecht des göttlichen Geſetzes des Monotheismus zuſammen. Sein Standpunct iſt nicht allein die Schönheit, welche die Phantaſie entzückt; nicht allein die Furcht des Herrn, welche der Anfang der Weisheit iſt, ſondern die Freiheit, die ſich ihrer vernünftigen Nothwendigkeit als des allgemeinen Weſens der Welt gewiß iſt. Das Ideal der Freiheit erſcheint bei den Byzantinern als Reſignation, bei den Romanen als Ritterlichkeit, bei den Germanen als Selbſtgewißheit. Die Romanen ſtehen zwiſchen den Byzantinern und Germanen in der Mitte und bringen bei den Italienern das antikromantiſche, bei den Spaniern das katholiſchromantiſche, bei den Franzoſen das novantike Ideal her-

vor. Das ritterliche Ideal ſchließt eine Vergötterung des Weibes in ſich, wie ſie ſowohl dem ethniſchen als dem theiſtiſchen Standpunct fremd bleibt. Dieſe Vergötterung idealiſirt nun zwar einerſeits die Sinnlichkeit, anderſeits aber iſt ſie mit dem Abfall in die Niedrigkeit der Begierde und mit der Verirrung des Ehebruchs verknüpft, die ſich zu einem Hauptmotiv der modernen Poeſie aufwirft.

In dem Verhältniß der Ideale unter einander ſehen wir, daß das der Freiheit ſowohl das der Schönheit als das der Weisheit ſich durch Reproduction derſelben integrirt und dadurch eine unendliche Verworrenheit und Breite der Erſcheinung empfängt, die in dem receptivſten aller Völker, im Deutſchen, bis ſo weit geht, daß es in den Stylarten aller Nationen dichtet, wie ein Göthe z. B. Römiſche Elegien, einen weſtöſtlichen Divan, Sonette, Chineſiſche Jahreszeiten u. ſ. w. oder ein Rückert weſtöſtliche Roſen, Terzinen, Sprüche eines Brahmanen u. dergl. verfaßt haben.

Die Scheidung der Gattungen zeigt ſich unter den ethniſchen Völkern zuerſt am vollſtändigſten bei den Indern, dann nicht nur am vollſtändigſten ſondern auch am reinſten bei den Griechen, deren Dichtungen einen ſo normalen Typus darbieten, daß wir mit dem bloßen Namen Homeriſch, Pindariſch, Anakreontiſch, Sophokleiſch, Arioſtophaniſch, Theokritiſch u. ſ. f. zugleich die beſtimmteſten Begriffe ausſprechen. — Bei dem pädagogiſchen Ideal des Theismus wird eine Unbeſtimmtheit der Gattungscharaktere, eine Neigung zu ihrer Vermiſchung und ein gänzliches Fehlen des Drama's bemerklich, das nur in der Verkümmerung eines niedern Poſſenſpiels auftritt. — Innerhalb der chriſtlichen Völker arbeitet das Franzöſiſche zuerſt alle Stoffe und Formen der Romantik am vollſtändigſten hervor, das Italieniſche aber gibt ihnen die ſchönſte Geſtaltung, indem es die Gattungen mit antikem Geiſt von einander ſondert, ohne den romantiſchen Inhalt aufzugeben. Alle Europäiſchen Völker nehmen daher dieſe ſchönen Formen auf, das Franzöſiſche aber geht über ſie zu einer Nachahmung der Alten hinaus, in welcher es die correcte Form zum Inhalt der Poeſie macht und unterwirft nun auch die andern

Europäiſchen Nationen dieſer Pſeudoantike, bis dieſelben dagegen reagiren und die Franzoſen ſelber zur Romantik zurückkehren.

Unter den Gattungen ſehen wir die epiſche am ſtärkſten im Kreiſe des Ethnicismus vertreten, in welchem von den Indern an bis zu den Germanen hin ſich eine Galerie großer heroiſcher Gemälde entfaltet, die mehr oder weniger den Kampf der Völker um die Erhaltung ihrer Selbſtſtändigkeit zum Inhalt haben. — Bei den Völkern des Theismus läßt der Gedanke des abſoluten Willens des Einen Gottes, der alle Begebenheiten direct beherrſcht, das Epos nicht als heroiſches aufkommen. Statt ſeiner geſtaltet ſich die Erinnerung zur hiſtoriſchen Chronik und die Epik kann nur als Mährchen und Roman oder Novelle Platz gewinnen. — Bei den chriſtlichen Völkern wird der epiſche Stoff zunächſt aus ihrem heidniſchen Vorleben herübergenommen, wie in den Nibelungen; oder man greift ihn aus der Geſchichte heraus, wie der Cid der Spanier, wie Taſſo's befreites Jeruſalem, Camoëns Luſiade, Voltaire's Henriade, Pyrkers Tuniſias u. ſ. w.; oder es wird von einer Idee ausgegangen, wie in Dante's göttlicher Komödie, Milton's verlorenem Paradieſe.

Fabel und Novelle erfreuen ſich bei allen Nationen einer gleichen Vorliebe. Die Geſchichte ihrer relativen Umformung von Volk zu Volk, von Geſchlecht zu Geſchlecht, macht einen großen Theil der Geſchichte der Poeſie überhaupt aus. Von den Indern bis zur Gegenwart läßt ſich eine Reihe von Dichtungen verfolgen, die beſtändig den nämlichen Inhalt nur in andern Modificationen vortragen. Panchatantram, Hitopadesha, Kalilah ve Dimnah, die disciplina clericalis, das directorium vitae humanae, Barlaam und Joſaphat, el conde Lucanor, ſind Glieder Einer Kette; eben ſo Vrihat Katha, das Buch der Vezire, Syntipas und die ſieben weiſen Meiſter. Von Indien geht die Form aus, viele ſolcher Erzählungen durch den Rahmen einer andern zu umſchließen. Boccazzens Decamerone macht dieſelbe für die moderne Literatur populär. Es folgen ihm viele Italieniſche Novelliſten; es folgt ihm bei den Franzoſen der Heptameron der Königin Margaretha von Navarra; es folgen ihm bei den Engländern Chaucer's Tales of Canterbury; bei den Deutſchen Tiecks Phantaſus. Die Novelle als die erweiterte Anekdote hat

einen gegen Zeit und Ort gleichgültigeren Charakter, der ſie zur univerſellen Beweglichkeit befähigt.

Der Roman im engern Sinne — denn im weitern wird auch die umfangreichere Novelle Roman genannt — neigt ſich zur biographiſchen Form, um die Entwicklung ſeines Helden durch den Einblick in den Zuſammenhang ſeiner Zuſtände begreiflich zu machen. Seine eigentliche Bedeutung liegt in ſeinem ſocialen Charakter, weil er den Unterſchied der Culturphaſen am leichteſten und verſtändlichſten abzuſpiegeln vermag und für ſeine Behandlung nicht ſo ſtrenge Forderungen, als andere Dichtungsarten, macht. Gewöhnlich tritt er erſt auf, nachdem die urſprüngliche Epik, Lyrik und Dramatik ſich ſchon erſchöpft haben und macht ſich durch ſeine Elaſticität zum Pantheon der poetiſchen Formen. In China hat er zahlloſe Variationen des Ideals eines richtig geſchulten Staatsbeamten, der ein glückliches Examen macht, hervorgerufen. Bei den Griechen entſprang er aus dem Reflex der ſittlichen Corruption, wie in den Mileſiſchen Erzählungen, weiterhin aus der Tendenz, ein Ideal der Tugend oder der Natürlichkeit des Lebens aufzuſtellen. Die Einwirkung von Heliodor's Aethiopika und von Longos Poimenika auf die Europäiſche Romanwelt iſt eine ganz unüberſehliche geworden. Eine neue Richtung gab Cervantes dem Roman dadurch, daß er den Idealismus wie den Realismus als die weſentlichen Mächte der Menſchenbruſt in ihrem Gegenſatz wie in ihrer Untrennbarkeit darſtellte. Dem abenteuernden Ritter ſetzt ſich der geſunde Menſchenverſtand gegenüber, jedoch nicht ohne von deſſen Phantaſterei ſelber inficirt zu werden. Noch eine andere Richtung des Romans ging von den Spaniern aus, die genrebildliche Darſtellung des Lebens der verſchiedenen Volksclaſſen, auch der untern. Der Spitzbubenroman Mendoza's vermittelte den Eintritt der plebejen Sphäre in den neueren Roman, der bis dahin ariſtokratiſch geweſen war. Der Roman verſchlingt in der Gruppe der chriſtlichen Völker vor allen andern Gattungen das Intereſſe des Publicums, weil er dem Begriff deſſelben von der Freiheit, daß ſie ſich ſelbſt ihr Schickſal erſchafft, am meiſten entſpricht. Je klarer dem Romandichter dieſe Idee iſt, deſto tiefer und ergreifender wird er darſtellen. Die pſychologiſche Analyſe tritt in den Vordergrund und die

Schwierigkeit, sie mit vollkommener Wahrheit zu behandeln, erklärt uns, weshalb es so wenig Romane gibt, die wirkliche Kunstwerke zu heißen verdienen.

In der Lyrik macht die hymnische als die begeisterte Sprache des religiösen Gefühls fast überall den Anfang. Ihr folgt das Volkslied, welches die Theilung der Arbeit in der bürgerlichen Gesellschaft begleitet und aus den gewöhnlichen Vorkommnissen des Lebens das ideale Moment hervorhebt. Es hat bei den verschiedensten Zeiten und Völkern eine große Aehnlichkeit. Die Sammlung von Liedern wird gewöhnlich erst gemacht, wenn die Periode, welche sie hervorbrachte, schon vorüber ist. In solchen Sammlungen, wie der Chinesische Schiking, der Indische Rigveda, die Arabische Hamasa, die Hebräischen Tehillim, die Spanischen Romancero's und Cancionero's u. s. w., besitzen wir die größten dichterischen Schätze. Die lyrische Kunstpoesie strebt überall nach einer Dreitheilung der Form als These, Antithese und Synthese. In der Dorischen und in der Provençalischen Lyrik ist dieser Strophenbau zweimal am Vollendetsten hervorgetreten. Weil das Sonett eine diminutive Vereinigung der Dreitheilung darbietet, erklärt sich daraus seine große Herrschaft in der Europäischen Literatur für Epochen, in denen der lyrische Dichter nicht mehr gesungen, nur noch gelesen zu werden erwartet. Das Sonett verhält sich zur Lyrik, wie der Roman zur Epik.

Das Drama bildet sich am glücklichsten aus einer epischen Grundlage hervor, wie bei den Indern, Griechen, Spaniern. Als ein Gesetz seiner Gestaltung unterscheidet sich überall der Fortgang vom Epischen durch das Lyrische zum Drastischen. Wir haben diese Stufen gewöhnlich das elementare, pathologische und ideale Drama genannt und gefunden, daß sie sowohl für die größern Epochen, als für die kleinern Kreise in denselben und sowohl für die progressive Fortbildung als für die regressive Rückbildung gelten. Zuerst wird der bloße Pragmatismus der Handlung als Begebenheit überhaupt gestaltet und das Komische vom Tragischen noch nicht unterschieden. Lächerliches und Rührendes sind noch unbefangen vermischt. Zweitens wird der Affect der Handelnden hervorgearbeitet und damit das komische Pathos vom tragischen gesondert. Drittens wird die tiefere, allgemein mensch-

liche Bedeutung der Handlung erkannt und das epiſche Moment der Handlung mit dem lyriſchen des Affects ausgeglichen. Viertens aber tritt aus dieſer idealen Einheit das pathologiſche Element als krankhafte Uebertreibung im Schwulſt der Declamation heraus und fünftens ſoll durch den pikanten Inhalt der Begebenheit als ſolcher in Criminalgeſchichten, Spectakelſtücken u. ſ. w. ein Reiz hervorgebracht werden. Das Pathos geht im Abrollen der nackten Begebenheit unter. Die Reinheit des Gattungsunterſchiedes verſchwindet wieder. Das Drama quand même wird zu einem in Scene geſetzten Roman, den man heut zu Tage füglich das Boulevarddrama nennen könnte. Das Chineſiſche Drama, ein ſpät entſtandenes, iſt doch noch, dem kindlichen Standpunct des Chineſiſchen Pietätsideal gemäß, erſt dialogiſirte Geſchichte. Das Indiſche wird pathetiſch, das Griechiſche ideal. Im Griechiſchen zeigt uns die Pompſprache des Aeſchylos die Austiefung des Pathos, die lyriſche Ueberſchwänglichkeit des Euripides das Ueberbieten des von der idealen Höhe wieder herunterſinkenden Pathos. Bei den chriſtlichen Völkern nehmen die Myſterien im Allgemeinen die Stufe des elementaren Drama's ein. Die Stufe der pathologiſchen Ausbildung und der mit ihr verbundenen Scheidung der Gattungen knüpft ſich für ſie an die Nachahmung der Alten. Die Stufe der Idealität erreichen ſie in der Eigenthümlichkeit eines nationalen Theaters bei den Spaniern, Franzoſen und Engländern mit einem abermaligen Durchlaufen aller Momente, ſo daß z. B. relativ bei den Spaniern Lope einen elementaren, Tirſo de Molina einen pathologiſchen, Calderon einen idealen Charakter hat. Wenn bei den Spaniern und Engländern das komiſche Element in die Tragödie aufgenommen wird, ſo wird doch die fundamentale Structur einer Handlung, tragiſch oder komiſch zu ſein, auf der idealen Höhe des Drama's dadurch nicht aufgehoben.

Als eine Bedingung für das Entſtehen des Drama's erblicken wir überall eine gewiſſe Ausbildung der Pantomime in charakteriſtiſchen Tänzen und in Charaktermasken. Gewöhnlich neigen ſich dieſelben zum Komiſchen. Die Italieniſche Comedia del arte hat dieſem mimiſchen Element einen univerſellen Typus in ihren Masken erſchaffen.

Die didaktiſche Poeſie nimmt in der Geſchichte der Völker einen ungeheuren Raum ein, weil ſie das Bedürfniß nach einer philoſophiſchen, denkenden Auffaſſung des Lebens befriedigt, aber ſie iſt deshalb keine reine, ſich ſelbſt genügſame Poeſie. Sie vermittelt Stoffe, ſchmeidigt die Reflexion, füllt die Lücken ſteriler Epochen aus und bereitet namentlich durch allegoriſche Formen höhere Compoſitionen vor. Das eigentliche, durch eine beſtimmte Idee abgeſchloſſene Lehrgedicht haben nur die Griechen und Römer erſchaffen. Die theiſtiſchen Völker haben nur ein Aggregat von Gnomen mit eingemiſchten Anekdoten und Fabeln hervorgebracht, wie die Griechen es auch in der Gnomologie des Theognis beſaßen. Die Modernen haben Beides nachgeahmt und es gibt faſt keinen Gegenſtand, vom würdigſten bis zum futilſten, den ſie nicht zum Stoff eines Lehrgedichts gemacht hätten, indem ſie namentlich auch dem deſcriptiven Element eine ſehr große Ausdehnung geſtatteten.

Die größten Dichter ſind Homer im äſthetiſchen, der unbekannte Urheber des Hiob im pädagogiſchen, und Shakeſpeare im evangeliſchen Ideal. Die demnächſt größten und vielſeitigſten ſind Kalidaſa, Firduſi, Dante, Taſſo, Cervantes, Voltaire, Göthe und Byron. Die Griechiſchen Dichter cultivirten in der Regel nur Eine Gattung, aber bis zur vollendeten Meiſterſchaft. Bei den Perſern bildete ſich die Sitte, daß ein Dichter in einem Chamſſe einen didaktiſchen und vier herkömmliche epiſche Stoffe behandelte. Die modernen Europäiſchen Dichter pflegen alle Gattungen zu durchlaufen, wenn ſie auch vorzugsweiſe nur in einer unſterblich werden, indem die banale Erinnerung, was ſie in andern geleiſtet haben, vergißt, z. B. bei Lope de Vega nur an ſeine Dramen, nicht an ſeine Epen und Novellen, umgekehrt bei Cervantes nur an ſeine Novellen und Romane, nicht an ſeine Dramen zu denken pflegt.

Vollkommen unabhängig hat ſich die Poeſie der Chineſen, Inder, Araber, Griechen, Hebräer und Scandinavier entwickelt. Hingegen haben von andern Völkern durch Ueberſetzung und Nachahmung aufgenommen die Römer von den Griechen, die Perſer von den Arabern und Indern, die Romaniſchen Völker von den Römern und Griechen, die Spanier von Italienern, die Fran-

zoſen von den Italienern und Spaniern, die Engländer von den Spaniern und Franzoſen, die Niederländer von den Franzoſen, die Deutſchen von allen. Am häufigſten nachgeahmt ſind die Griechiſch-Römiſchen Dichtungen.

Das lange Fortleben mancher Stoffe und ihrer immer erneueten, immer anders gewendeten Darſtellung kann uns in Erſtaunen ſetzen. Wie oft iſt nicht z. B. bei den Alten die Oreſtie und die Oedipodie behandelt worden! Wie oft der Argonautenzug! Oder man nehme die Geſchichte Joſephs in der Moſaiſchen Geneſis. Jahrhunderte lang ſchlummert ſie darin. Da nimmt Muhammed ſie in ſeinen Koran auf. Firduſi gibt der Liebe Juſſufs und Suleicha's eine epiſche Geſtalt. Niſami folgt ihm und von Niſami ſehen wir nun bis auf Dſchami jeden Dichter, der einen Fünfer verſucht, dieſe Liebesgeſchichte ſchildern. Im chriſtlichen Kreiſe bemächtigt ſich das Drama dieſes Stoffs, aber durch Zeſen's Aſſenat geht er als politiſch galanter Roman wieder in die epiſche Form über, während Zeſen von der Exiſtenz der Perſiſchen Epen gewiß keine Ahnung hatte. Oder wie oft iſt nicht in der Europäiſchen Poeſie die Kunſt zu lieben Gegenſtand der Dichtung geworden, ſeit Ovid dieſen Gedanken gehabt hat. Sind doch auch der Roman von der Roſe und Ruiz Buch di buen amor im Weſentlichen derſelbe Gedanke.

Aber durch alle Poeſie zieht ſich ein doppeltes Extrem hin. Das eine iſt die Flucht aus dem Lärm der Geſchichte, aus der Zerriſſenheit der Culturwelt, in die Idylle einfacher Zuſtände bis zurück vor dem Ackerbau, denn mit dieſem beginnt ja die eigentliche Geſchichte. Das andere iſt das gewaltſame Durchbrechen der Schranken der Menſchheit, das Hinaus über alle Geſchichte, welches mit Kühnheit in die Geiſterwelt hinübergreift. Jenes Extrem iſt das paſtorale, dies das titaniſche. Bei den Indern finden wir die Schäferidylle des Jayadeva in ſeinem Gitagovinda; bei den Griechen die Sikeliſchen Idyllen zur Zeit der Ptolemäiſchen Hofpoeſie; bei den Römern zur Zeit der Auguſtiſchen Hofpoeſie in Virgil, dem Nemeſianus, Calpurnius u. A. folgten; bei den Hebräern das Schir haſchirim, in welchem dem Salomo aus der ſatten Ueppigkeit ſeines Harems heraus nach der anmuthigen Unſchuld der ſchwarzen Hüterin des Weinberges ge-

lüftet. Die Provençalischen Dichter bringen mit Vorliebe Pastoralen hervor, Dialoge zwischen Rittern und Hirtinnen, die, wie in sechs Liedern von Guiraut Riquier, oft zu kleinen Romanen werden. Von den Troubadours nahmen die Trouvères diese Gattung auf und aus der Französischen Literatur entsprang das erste Schäferdrama, le jeu de Robin et Marion. Der Schäferroman wurde zuerst von dem Griechen Longos, dann von Boccaz in seinem Admeto, von Sannazar in seinem Arcadien, von Montemayor in seiner Diana, von Cervantes in seiner Galathea, von Sidney in seinem Arcadien, von Urfé in seiner Asträa cultivirt, Romane, von denen jeder eine große Schaar von Nachahmungen hinter sich hat. Das Schäferdrama wurde von Tasso in seinem Aminta, von Guarini in seinem Pastor fido idealisirt, grassirte aber seit Rinuccini's Dafne vorzüglich als Singspiel an den Höfen. Die Nachahmungen der Virgilianischen Eklogen in der Romanischen Literatur von Sannazar an, der fünf lateinische dichtete, bis zu dem Franzosen Racan hin sind geradezu zahllos.

In der bukolischen Poesie malt sich der Geist das Bild der zärtlichsten Liebe in den einfachen Naturzuständen aus, indessen ihn selbst die Abmüdung von den Culturkämpfen und den Schrecken des Kriegs und des Völkerhasses peinigt. Cervantes und Sidney waren selbst tapfere Soldaten. Träumt der Geist sich aber aus der lästig werdenden Civilisation in die Anfänge derselben zurück, in das far niente eines thatlosen Zustandes, worin Daphnis schon zufrieden ist, wenn er seiner Chloë ein Küßchen stehlen darf oder schon als ein Held erscheint, wenn er dem Wolf ein Lämmchen abjagt, so bäumt er sich anderseits auch aus dem Schmerz über seine Armseligkeit und Zerrissenheit bis zu dem Himmel empor und strebt die Grenzen der Menschheit zu überschreiten, sollte er deshalb auch einen Bund mit der Hölle schließen müssen. Eine solche Kühnheit regt sich schon in jenen Indischen Büßern, die sich durch lange Meditation und Enthaltsamkeit aus den Schranken ihrer Kaste bis zur Göttermacht emporhoben. Sie regt sich in den Griechischen Titanen, namentlich im Prometheus. Sie regt sich im Hebräischen Hiob, der den Jehovah zur Rede stellt. Wenn es auch im Indischen nach

Schlottmann (Hiob verdeutscht und erläutert, Berlin 1851, in der Einleitung) eine analoge Versuchungsgeschichte gibt, so kann sie doch nicht diese Herbheit der Verzweiflung athmen, mit welcher Hiob seinem Dasein flucht, weil er einem Einzigen Gotte gegenübersteht, der in seiner Allmacht durch keinen andern gehindert ist. Innerhalb der Romanischen Poesie erscheint das Titanische Element nur als das magische in Virgil, Merlin, Klinsor, Malegis, aber der Protestantismus verbindet aus seiner Tendenz zur Selbstgewißheit mit dem Zauber, der eine Geisterwelt freventlich erschließt, die skeptische Scheulosigkeit vor aller Auctorität. Marlowe's Faust, Miltons Satan werden Repräsentanten dieser anarchischen Autonomie. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist der Faustische Titanismus recht eigentlich die Seele der deutschen Poesie geworden, aber nunmehr auch in die Blasirtheit getaucht. Die Verzweiflung, welche den Faust ursprünglich zur Magie treibt, hat man sich als das Selbstgefühl einer riesigen, aber gehemmten Kraft zu denken, nicht als eine hysterische Selbstquälerei, mit welcher die Schwäche und der Dünkel ihre kleinen Mißempfindlichkeiten zu Interessen der Menschheit aufputzen und umlügen. Göthe's tiefe und affirmative Natur hat eben deshalb den zweiten Theil zum Faust dichten müssen, einen positiven Gehalt gegen die Unbefriedigung des ersten zu gewinnen. Hoffen wir, daß diese Blasirtheit mit Hebbels grandiosen Excentricitäten, mit Heine's Romanzero, und mit Jordan's Demiurgos als dem Inbegriff aller Faustiaden einen gewissen Abschluß gewonnen habe, wenn wir auch nicht alle, wie der Held des letztern Mysteriums, aus der Geschichte der Welt heraus in eine Hütte uns verbergen sollen, die Erde zu graben.

Nicht zur Beschränkheit schäferlicher Natürlichkeit herunter, nicht zur Vermessenheit Faustischen Geisterzwanges hinauf brauchen wir uns zu wenden, sondern zur Versöhnung der Cultur mit der Wahrheit der Natur, um dem Optimismus der vernünftigen und sich selbst verstehenden Freiheit über allen Pessimismus der Uebel und des Leidens zum Siege zu verhelfen. Das Wesen des Idyllischen, auch in der Beschränkung sich glücklich zu fühlen und mit der Natur in einem unmittelbaren Wechselverkehr zu stehen, wär' es auch nur, wie der Arme in großen Städten, in der Pflege

eines Blumentopfs; und das Weſen des Titaniſchen, an keinem Reſultat der Geſchichte einmal für immer eine Grenze zu finden, ſondern den Fortſchritt in's Neue hinaus zu wagen, dies Weſen wird nie aufhören, aber eine Einſamkeit exiſtirt in unſerer Zeit der Uebervölkerung und Wanderung nicht mehr, in welcher ein abenteuerlicher Simpliciſſimus des neunzehnten Jahrhunderts ſich verbergen könnte. Die ganze Erde iſt in's Bewußtſein aufgenommen und die Kinder in den Schulen lernen ſchon alle Inſeln des glückſeligen Oceans auswendig, zu denen es ſonſt noch einen weltſchmerzlichen Europamüden locken konnte. Aller Grund und Boden iſt in die Hypothekenbücher eingetragen. Durch alle Felder und Büſche ſtreift der Gensdarm. Ueberall ziehen die Eiſenſchienen ihre Furchen und die Zuſtände der Dörfer werden andere, weil ſie ſich nicht mehr iſoliren können, eine Veränderung, die zunächſt, wie Auerbach's Dorfgeſchichten zeigen, als Corruption auftritt. Die Dampfböote verbinden alle Waſſerſtraßen und gliedern alle Inſeln des Meeres in die allgemeine Bewegung ein. Unter den Wellen der Gewäſſer zieht ſich der elektriſch-magnetiſche Drath und über die höchſten Gebirge klettern die Telegraphenſtangen und machen das Geſchehen zu einem für das Bewußtſein gleichſam allgegenwärtigen. Die Preſſe gleicht die Unterſchiede im Selbſtbewußtſein der Menſchen mehr und mehr aus, ſo daß der Einzelne, wo er auch hinkomme, zuletzt faſt überall dieſelben Vorausſetzungen machen kann. Die ſociale Reform ſoll uns, wie Gutzkow es ausgedrückt hat, zu Rittern des Geiſtes machen, aber nicht nur zu Rittern, ſondern auch zu Prieſtern, welche im Gemüth der Menſchen die himmliſche Seligkeit zur Gegenwart erheben. Die neue im Entſtehen begriffene Poeſie trägt das Banner des Friedens, aber nicht eines nur bewaffneten oder gar faulen Friedens ſtumpfer Ruhe und genußſüchtigen Hinlebens, ſondern eines Banners des Friedens, der aus der unermüdlichen Arbeit der Befreiung, aus dem fortſchreitenden Triumph über alle Schwierigkeiten und Entzweiungen, als die rührige und heitere Humanität ſelbſtbewußter Verſöhnung entſpringt. Die Freiheit wird Weisheit lernen und als Schönheit erſcheinen.

# Register.


A.

Aaſchik 399.
Abeillard 442.
Abſchatz 673.
Adenez le Roi 482.
Aegypten 121.
Aeoliſche Schule 158.
Aeſchylos 189.
Aeſopos 216.
Aethiopis 146.
Agnimitra (Malavika) 99.
Alamanni 564.
Alcharifi 355.
Aleman 587.
Alexandriniſcher Kanon 204.
Alfieri 724.
Alfonſo 527.
Alkaios 165.
Alkiphron 219.
Alkman 168.
Allegorik 495.
Amadisromane 497, 532.
Amand 637.
Amis 519.
Ammenhauſen 519.
Anakreon 166.
Andreopulos, M., 419.
Anſſari 377.
Antara 365.
Anthologie 216.
Antimachos 153.
Anwari ſoheili 398.
Apollinaris 418.
Apollonios Rhodios 205.
Apulejus 252.
Arabiſche Poeſie 127, 360.
Aratos 212.
Archilochos 163.
Aretino 568.
Argonautenzug 139.
Arion 175.
Arioſto 563.
Ariſtophanes 198.
Arturiſche Tafelrunde 484.
Aſtrée 638.
Atellanen 228.
Athenagoras 220.
Auſonius 257.
Autokabdalen 173.
Avianus 256.
Avienus 247.
Ayala 531.
Ayrer 674.

B.

Bakchylides 169.
Balde 679.
Bandello 560.
Baniſe 678.
Baron 652.
Barbour 698.
Bardenorden, Waliſiſcher, 264.
Barlaam und Joſaphat 417.
Barzas-Breiz 271.
Baſſelin 495.
Batrachomyomachie 154.
Bazoche 504.
Beaumont 716.
Beccari 571.
Bellay 632.
Belleau 634.
Benſerade 636.
Beowulf 311.
Beraka 351.
Berceo 524.
Berni 568.
Bertaud 634.
Bhagavatgita 71.
Bharata 99.
Bhartrihari 83.
Bhavabuti 100.
Bion 207.
Birken 679.
Biterolf und Dietlieb 523.
Boccaccio 557.
Bodel 482.
Boethius 434.
Bohſe 681.
Boileau 656.
Bojardo 563.
Bonerius 519.
Boscon, Almogaver 581.
Bracciolini 566.
Brant, Seb. 520.
Bretoniſches Epos 483.
Bruno 572.
Buchholz 681.
Burchiello 565.
Burleske 565.

Butler 724.
Byron 731.

C.

Calderon 607.
Calliſto è Melibea 538.
Calprenède 638.
Camoëns 618.
Campanella 572.
Cancionero general 534.
Canzos 468.
Catalaniſche Lyrik 533.
Cato, Valerius u. Dionyſius 249.
Catullus 236, 242.
Cervantes 588.
Chapelle, la 636.
Chaucer 688.
Chanlieu 636.
Chauſſée, de la 655.
Chineſiſche Poeſie 42.
Chörilos 153.
Chosru 392.
Chosru u. Schirin 384.
Chreſtien de Troyes 490.
Cid 526.
Claudianus 257.
Columella 256.
Comedia del arte 549.
Contes 477.
Corneille, P. 647.
Corneille, Th. 647.
Cortereal 622.
Cotin 636.
Crebillon, P. J. 649.
Cueva 594.
Culturiſten 583.

D.

Dainos 283.
Damiani 437
Dares Phrygius 444.
Decamerone 558.
Deshoulières 653.
Destouches 655.
Diablo predicador, el 615.
Diderot 728.
Dithyrambos 165.
Dietrich v. Bern 322.
Diogenes 219.
Disciplina clericalis 451.
Dolopathos 373.
Don Quixote 590.
Doriſche Schule 167.
Doriſche Komödie 176.
Dryden 724.
Dſchami 394
Dſchelaleddin 390.
Dunbar 690.
Duverdier (Saunier) 499.

E.

Echo 381.
Edda, ältere 295.
Edda, jüngere 305.
Eilhart v. Oberge 509.
Eireſione 157.
Elegie 159.
Empedokles 152.
Ennius 229.
Encina 536.
Epicharmos v. Kos 176.
Ercilla 582.
Erinna 166.
Eſchenbach, Wolfram 512.
Eſpinel 588.
Euphuismus 701.
Eupolis 197.
Euripides 190.
Enweri 386.

F.

Faria y Souza 622.
Faſtnachtſpiele 522.
Fauvel, roman de 496.
Feiſi 387.
Fenelon 639.
Feridеddin Attar 388.
Ferreira 618.
Fescenninen 228.
Fierabras 481.
Firduſi 378.
Fiſchart 671.
Flaccus, Valerius 255.
Fleming 673.
Fletcher 716.
Flos u. Blancflos 482.
Ford 718.
Fortiguerra 577.
Fränkiſches Epos 479.
Frauenlob 516.
Friberg 514.
Frigedank 517.
Friſchlin 542.
Froiſſart 494.
Frugoni 575.

G.

Gabirol 354.
Galathea 589.
Gammer Gurton's needle 694.
Gesta Romancrum 433.
Ghatakarparam 85.
Gil Vicente 617.
Gitagovinda 86.

Goldoni 724.
Gomberville 638.
Gongora de Argote 583.
Gottfrid v. Straßburg 513.
Gower 688.
Gozzi 552.
Gral 486.
Grand, le 653.
Green 703.
Gregorios v. Nazianz 414.
Greifenſon 681.
Grimmelshauſen 681.
Gryphius 671.
Gualter 444.
Gualterus Mapes 443.
Guarini 571.
Gudrun 312, 321.
Guevara 605.
Guillaume de Lorris 496.
Günther Ligurinus 444.

## H.

Hafis 393.
Hagada 352.
Haimonskinder 479.
Halacha 352.
Halevi, Juda 354.
Hamadani 364.
Hamáſa 131.
Hamburg 578.
Hamilton 641.
Happel 681.
Hardy 643.
Hariri 368.
Harry 690.
Harsdörfer 678.
Hartmann v. d. Aue 512.
Hebräer 335.
Heftpeiger 385.
Heliand 508.
Heliodorus 221.
Heptameron 630.
Hermeneſianax 205.
Heſiodos 147.
Heywood, Thomas, 704.
Hilarotragödie 208.
Hildebrandslied 314.
Hiob 344.
Hipponax 164.
Hita 528.
Hitopadeſha 82.
Hoatſian 52.
Hoffmannswaldau 677.
Homeriſches Epos 143.
Homeridiſche Hymnen 144.
Homerokentron 415.
Horatius 240.
Hroswitha 438.

## J.

Ibykos 169.
Ilias 140.
Iriſche Barden 275.
Iskendernameh 385.
Jamblichos 220.
Jambos 163.
Jayadeva 85.
Jan de Meung 496.
Jeux partis 470.
Jodelle 639.
Johannes v. Damaskos 417.
Jongleurs 474.
Jonſon, Ben, 719.
Joſe, Antonio, 623.
Juſſuf u. Suleicha 382, 385.
Juvenalis 250.

## K.

Kabus 377.
Kalewala 286.
Kämpeviſer 309.
Kärlingiſches Epos 479.
Kaiſerchronik 509.
Kalidaſa 84.
Kalilah ve Dimnah 363.
Kallimachos 206.
Kallinos 159.
Karageuz 389.
Kaſſide 386.
Kin-Kuhikuen 50.
Klaj 678.
Klearchos 218.
Klopſtock 727.
Koluthos 217.
Kongfutſeu 45.
Korinna 166.
Kratinos 194.
Konrad 509.
Kyd 705.
Kykliker 145.

## L.

Lafontaine 635.
Laforce 639.
Lainez 636.
Lalenbuch 670.
Lamotte 656.
Lamprecht 509.
Laurenberg 674.
Leila und Medſchnun 385.
Lenäen 173.
Leon, Ponce de 582.
Leoniniſcher Vers 437.

Lermont 690.
Lichtenſtein, Ulrich v. 516.
Lilly 701.
Lindſay 691.
Lithaipe 49.
Livius Andronicus 229.
Lobeira 498.
Lobo 622.
Logau 674.
Lohenſtein 677.
Longland 688.
Longos 222.
Lope de Rueda 537.
Lope de Vega 600.
Lorenzo de Medici 562.
Lucanor, conde el 528.
Lucanus 255.
Lucretius 235.
Lukianos 219.
Lukios 252.
Lulli 654.
Luzan 724.
Lykophron 208.
Lydgate 689.

M.

Mabinogion 271.
Macaroniſche Poeſie 565.
Machiavelli 567.
Macias 617.
Macpherſon 277.
Mahabharata 69.
Mahakavyani 87.
Malegis 480.
Malherbes 634.
Manilius 256.
Manuel, D. Juan 528.
Manuel, N. 674.
March 534.
Margarethe v. Navarra 629.
Margites 145.
Marie de France 477.
Marino 594.
Marivaux 653.
Marlowe 702.
Marot, Clement und Jean 630.
Martialis 250.
Martorelli 533.
Masbal 344.
Maſſinger 717.
Mayret 643.
Meghaduta 85.
Meiſtergeſang 668.
Mellin de St. Gélais 630.
Mena, Juan de 533.
Menandros 209.
Mendoza 586.
Merlin, 270, 489.
Milton 720.
Mimen 174, 475.
Mimnermos 162.
Mimus 232.
Minſtrelſy 687.
Moallakat 132.
Mohamudgara 83.
Molière 631.
Montalvan 605.
Montemayor 582.
Moreto y Cavana 616.
Morolf 454.
Moſchos 207.
Moſchos 420.
Motenebbi 366.
Mrichchakati 100.
Muhammed 360.
Murner 520.
Myſterien 499, 564.

N.

Naevius 229.
Naharro 537.
Nalodaya 87.
Narrenſchiff 520.
Nemeſianus 256.
Nibelungen 315.
Nikandros 212.
Niflungaquitha 300.
Nigellus 438.
Niſami 384.
Nithard 517.
Nitiſhaſtra 79.
Nivardus 461.
Nonnos 217.
Nornageſtſaga 308.
Novelliſten, Italieniſche 559.
Nritta und Nritya 97.
Numatianus 257.

O.

Odyſſee 141.
Omar Chiam 387.
Opitz 673.
Oppianos 215.
Orphik 137.
Oſſian 276.
Otfrid 508.
Otnit 323.
Ovidius 243.

P.

Pacuvius 230.
Paean 157.
Palmenorden 672.
Panchatantram 81.

Panyasis 153.
Parasol 504.
Parmenides 152.
Parthenios, 206, 218, 244.
Pastourelles 469.
Pathelin, maître 507.
Peisandres 153.
Pentamerone 641.
Perceforest 491.
Perrault 547, 641.
Persius 249.
Petrarca 555.
Petronius 245.
Pfinzing 520.
Phaedrus 256.
Phanokles 206.
Philetas 206.
Phlegon 219.
Phlyaken 174.
Phrynichos 197.
Pindaros 169.
Pisides 416.
Planudes 217.
Plautus 232.
Plejade, Alexandrinische 306.
Plejade, Französische 630.
Poliziano 562.
Prabodhachandrodaya 102.
Pradon 649.
Pratinas 175.
Propertius 243.
Provençalen 467.
Pulci, Bern 562.
Pulci, Lucca 562.
Pulci, Luigi 562.
Puranas 76.

Q.

Quevedo 587.
Quinault 654.

R.

Rabelais 627.
Rabutin 639.
Racan 634.
Rachel 674.
Racine J. 648.
Raghuvansa 87.
Ramayana 72.
Rebolledo 584.
Regnar Lodbrokiquitha 308.
Regnard 653.
Regnier 634.
Resende 617.
Retnavali 101.
Rhinton 207.
Ribeyro 617.
Rigveda 66.
Rinuccini 572, 576.
Ritusanhara 85.
Robert le diable 475.
Rollenhagen 672.
Ronsard 631.
Rose, roman de la 496.
Rosenblüth 522.
Rosengarten 523.
Rother 321.
Rotrou 642.
Rousseau, J. B. 639.
Rousseau, J. J. 727.
Rozas 538.
Rudegi 377.
Ruiz 528.
Ruodlieb, Graf 452.
Rupaka 88.
Rutebeuf 506.
Ruth 344.

S.

Sadi 390.
Sachs, Hans 669.
Sachsenheim 520.
Sackville 696.
Saemund, Sigfuson 295.
Sage, le 640, 653.
Sakuntala 99.
Salomon und Morolf 454.
Sandszöking 58.
Sannazaro 565.
Santo, Rabbi 531.
Sappho 165.
Sarma 81.
Satura 228.
Satyrdrama 175.
Scarron 639, 642.
Schahnameh 116, 378.
Scheffler 679.
Schiking 44.
Schir haschirim 341.
Schlesische Schulen 673.
Sprachgesellschaften 672.
Scudery, Madeleine 638.
Segrais 640.
Segura 527.
Senaji 387.
Seneca 251.
Shakespeare 706.
Sidney 692.
Sikinnis 176.
Silius, Italicus 255.
Simonides 164.
Simplicissimus 682.
Sirventes 470.

Skaldenpoeſie 304.
Skolion 166.
Snorre Sturleſon 305.
Sofi's 386.
Solon 160.
Somadeva 106.
Sophokles 190.
Sotades 162.
Spee 679.
Spenſer 693.
Statius 234.
Steſichoros 169.
Still 691.
Stranitzky 684.
Suchenwirt 519.
Sudraka 100.
Surrey 692.
Syneſios 415.
Syntipas 419.
Syrus 235.

T.

Taillefer 481.
Talieſin 270.
Tannhäuſer 516.
Taſſo B. 564.
Taſſo 569.
Taſſoni 566.
Tatios 222.
Tauſend und Eine Nacht 372.
Tehillim 340.
Teichner 519.
Tenzone 470.
Terentius 234.
Terpandros 165.
Theognis 160.
Theokritos 207.
Theophilus 449.
Theſpis 159.
Theuerdank 520.
Thibaut von Navarra 494.
Thierſage, deutſche 455.
Thomſon 694.
Tibullus 242.
Tieck 730.
Timon von Phlius 212.
Timoneda 590, 596.
Tirſo de Molina 605.
Todtentanz 532.
Triaden 269.
Trimberg 517.
Triſſino 567.
Troubadours 472.
Tuſu 49.
Turlin 514.
Turpin 481.
Tyrtäos 159.

U.

Ubeda 587.
Udall 695.
Ulrich, Herzog 681.
Urſé 638.

V.

Valmiki 82.
Varro 238.
Vaux de Vire 495.
Vediſche Poeſie 63.
Veldeke 511.
Vida 541.
Villegas 584.
Villena 533.
Virgilius 238.
Virues 595.
Vrihatkatha 106.
Vyaſos 70.

W.

Wace 483.
Walther von Aquitanien 314.
Walther von der Vogelweide 515.
Wamik und Asra 377.
Weckherlin 673.
Weiſe, Chr. 683, 685.
Welſche Gaſt 517.
Wilhelm der Gärtner 518.
Wilhelm de Matoc 464.
Wilkinaſaga 308.
Winsbek 517.
Wirnt von Gravenberg 514.
Wittenweiler 518.
Wolfdietrich 523.
Würzburg, Konrad v. 515.

X.

Xenophanes 161.

Z.

Zazigkhofen 512.
Zendaveſta 114.
Zeſen 680.

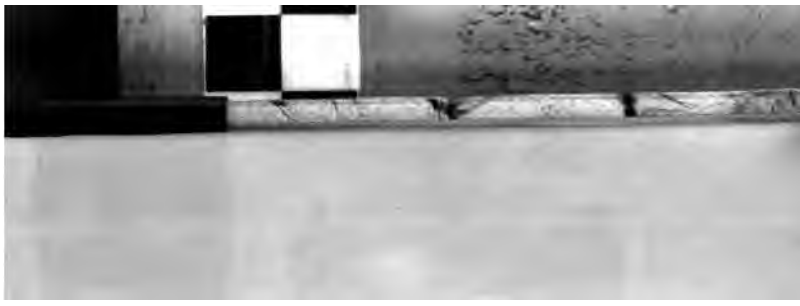
Druck der Hofbuchdruckerei in Altenburg.
(H. A. Pierer.)



# Druckfehlerverzeichniß.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Seite | 4 | Zeile | 19 | v. u. | lies | statt ausgestattet: ausgestaltet. |
| " | 77 | " | 12 | v. o. | " | " Maunvautara: Manuvautara. |
| " | 110 | " | 3 | v. u. | " | " ethnischen: ethischen. |
| " | 152 | " | 9 | v. u. | das Komma nach: | war zu tilgen. |
| " | 169 | " | 1 | v. o. | lies | statt Stesicheros: Stesichoros. |
| " | 179 | " | 4 | v. o. | " | " Thesbis: Thespis. |
| " | 238 | " | 12 | v. o. | " | " Vortag: Vortrag. |
| " | 277 | " | 12 | v. u. | " | " Jinsthona: Jnisthona. |
| " | 278 | " | 8 | v. u. | " | " Länder: Lieder. |
| " | 321 | " | 17 | v. u. | " | " Verbau: Versbau. |
| " | 348 | " | 14 | v. u. | " | " Dialage: Dialoge. |
| " | 379 | " | 15 | v. o. | " | " ihren: ihrem. |
| " | 382 | " | 1 | v. o. | " | " Dauk: Dank. |
| " | 397 | " | 11 | v. u. | " | " Gurn: Guru. |
| " | 415 | " | 17 | v. u. | " | " Syuesios: Sinesios. |
| " | 422 | " | 5 | v. o. | " | " τωμ: των. |
| " | 449 | " | 17 | v. u. | " | " Adama: Adana. |
| " | 471 | " | 12 | v. o. | " | " Trevienz: Trevierz. |
| " | 519 | " | 8 | v. u. | " | " Suchemvirt: Suchenwirt. |
| " | 532 | " | 14 | v. u. | " | " dauza: danza. |
| " | 590 | " | 4 | v. u. | " | " Estrematurer: Estremadurer. |
| " | 606 | " | 10 | v. o. | " | " eine: eines. |
| " | 607 | " | 1 | v. u. | " | " Gang: Glanz. |
| " | 627 | " | 9 | v. u. | " | " épouventables: épouventables. |
| " | 629 | " | 1 | v. u. | " | " fortunées: fortunés. |
| " | 643 | " | 2 | v. u. | " | " bagne: bague. |
| " | 649 | " | 13 | v. u. | " | " bleiben: blieben. |
| " | 651 | " | 10 | v. u. | " | " dem: den. |
| " | 712 | " | 11 | v. u. | " | " Theosites: Therfites. |
| " | 720 | " | 3 u. 6 | v. o. | " | " Epiconne: Epicoene. |
| " | 724 | " | 5 | v. u. | " | " Luzan: Luzan. |







Stanford University Libraries
3 6105 124 435 392

PN
1114
R55

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.

