



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Witkowski, G.: Die Renaissance in der deutschen Dichtung.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

der Zukunft hin, zu dem eben der Traumrausch hindrängt für eine Neugestaltung und Wiedergeburt der Welt nach den Traumbildern, auch politisch. Den Wendepunkt in der Richtung der jungen Geister, allerdings eben wacker vorbereitet mitten in der ästhetischen und philosophischen Ideenwelt, bezeichnet auch sein goldnes Wort „leben die Bücher bald?“ das wohl noch auf Jahrhunderte hin als mahnendes Motto hoch über all unsrer Gedankenarbeit dienlich oder nötig wäre, in einer Ode „an die Deutschen“:

Spottet ja nicht des Kinds, wenn es mit Peitsch' und Sporn
Auf dem Rosse von Holz muthig und groß sich dünkt.
Denn ihr Deutsche, auch ihr seid
Thatenarm und gedankenvoll.
Oder kömmt, wie der Strahl aus dem Gewölke kömmt,
Aus Gedanken die That? Leben die Bücher bald?
O ihr Lieben, so nehmt mich,
Daß ich hüße die Lästung!

Und so geschah es, die That kam aus dem Gedanken, wie der Strahl aus des Himmels Wolken, als die Zeit erfüllet war. Die ganze deutsche Dichterswelt, die unsrer großen Philosophen und Tondichter nicht zu vergessen, war doch wie eine große Prophetie für ein neues Leben, nicht für uns bloß, sondern für die Welt, wie auch das Ausland rings herum immer mehr empfindet und anerkennt. Zunächst aber auf uns, für ein neues Leben, welches den Namen Leben verdiente und ohne welches auch das höhere Leben fest und dauernd nicht möglich ist.

(Schluß folgt.)



Die Renaissance in der deutschen Dichtung.



Seitdem die „Renaissance“ Mode geworden ist, wird das Wort, das früher nur eine bestimmte, zeitlich begrenzte kunstgeschichtliche Bedeutung hatte, auf alles mögliche angewandt. Man verbindet mit allen künstlerischen Erscheinungen vom fünfzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert den Namen „Renaissance,“ jeder unbequeme hochrückige Lehnstuhl, jeder messingene oder schmiedeeiserne Leuchter, der sich in Technik oder Form an ältere Vorbilder anlehnt, wird durch dieses Wort, das einen gewissen künstlerischen Glanz ausstrahlt, gleichsam geadelt, und während unser Kunstgewerbe mit raschen Schritten die Jahrhunderte durchweilt und nach kurzem Verweilen bei den edleren Formen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts bereits völlig in die Fluten des Barockstils, der den Neigungen und dem Geschmack unsrer Geldaristokratie begreiflicherweise mehr entspricht, untergetaucht ist, bleibt doch der einmal lieb gewonnene, vornehm klingende Name „Renaissance“ in aller Munde.

In der Geschichte der Wissenschaften und der bildenden Künste bezeichnet das Wort zweierlei. Einmal den Vorgang der Wiedergeburt des klassischen

Alttertums, den Augenblick, wo die geistigen und künstlerischen Reichtümer der Vorzeit in aller ihrer Schönheit wieder aus der Vergessenheit emporstiegen und der Menschheit neue Ideale schenkten. Dann aber vor allem die Zeit, die auf jenes Ereignis (denn wir können es wohl als ein Ereignis bezeichnen, so schnell vollzog sich jener Wechsel der Anschauungen) folgte, die Zeit, wo sich modern-christliche und antike Ideen zuerst bekämpften, wo dann die Antike eine Zeit lang Siegerin blieb, um sich schließlich unlöslich mit ihrer frühern Gegnerin zu verbinden. Diese Verbindung bezeichnet den Höhepunkt der neuern Kunst. Die Periode, wo sich Antikes und Modernes völlig die Wage hält, wo die Gedanken und Empfindungen des modernen Menschen eine Form finden, die aus dem alten, wiedereroberten Schönheitsideal geboren ist, bringt einen Michel Angelo, einen Raffael hervor.

Eine gleichartige Entwicklung macht die Dichtung der Völker des westlichen Europas durch. In Italien, dem Lande, welches die Renaissance am unmittelbarsten erlebte, bezeichnet Petrarca die erste, der Humanismus des fünfzehnten Jahrhunderts die zweite, Ariost die dritte und höchste Stufe dieser bis zum Gipfel der Kunst aufsteigenden Bewegung. In der französischen Dichtung siegt die Antike in schnellem Anlauf: Ronsard und die Pléjade unterwerfen sich ihr, und sie herrscht ein halbes Jahrhundert, bis sich endlich in der haute littérature Ludwigs des vierzehnten der französische Nationalgeist ihr zugesellt und in Corneille den Dichter hervorbringt, der in der Vereinigung von Altertum und Gegenwart die Entwicklung abschließt. Einen schnelleren, aber in den Grundlinien gleichen Lauf nimmt die englische Poesie. In der kurzen Zeit von fünfzig Jahren schreitet sie von Wyatt und dem Earl of Surrey, den Nachahmern der durch die Italiener vermittelten Alten, fort bis zu den Dramatikern der elisabethanischen Periode und findet in Shakespeare ihre Vollendung. Ariost, Corneille, Shakespeare sind im ursprünglichen Sinne des Wortes echte Renaissance-dichter, die Renaissance bedeutet, wie in der bildenden Kunst, so auch in der Poesie, bei Italienern, Franzosen, Engländern (und Spaniern) den Höhepunkt klassischer Vollendung.

Welche Wirkung hat nun die Renaissance auf die deutsche Dichtung gehabt? Welches sind unsre großen Renaissance-dichter? Diese Fragen will für ein bestimmtes Gebiet, für die Lyrik, ein jüngst erschienenes Buch von Max Freiherrn von Waldberg*) beantworten. Als Renaissance-lyrik bezeichnet der Verfasser im Vorwort seiner Arbeit die weltliche Lyrik der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, da nicht nur die Kunstlyrik, sondern auch die volkstümliche Dichtung dieser Periode einen tiefgehenden Einfluß jener Kulturbewegung zeige, die wir „Renaissance“ nennen. In der That bildet im Gegensatz zu den frühern Dichtern der Einfluß der Antike das bezeichnende Merkmal der Schöpfungen eines Opitz, Fleming, Dach, Zesen. Die alte deutsche Dichtung hatte sich am Ende des sechzehnten Jahrhunderts völlig ausgelebt. Nur das geistliche Lied, auf das unausgesetzt der befruchtende Segen der lutherischen Bibel herabströmte, und das Volkslied trieben noch neue Blüten, die Kunst-dichtung war längst abgestorben, und was an ihrer Stelle geboten wurde, waren jämmerliche Leichengedichte, zotenhafte Hochzeitscarmina und andre Gelegenheitspoesien, die in Form und Inhalt jeder feineren Empfindung Hohn sprachen. Ohne Rücksicht auf das unsrer Sprache eingeborne Betonungsgesetz

*) Die deutsche Renaissance-lyrik. Von Max Freiherrn von Waldberg. Berlin, W. Herz, 1888.

wurden die Silben zu je acht in den Vers hineingezählt, die Worte, wo sie der vorgeschriebenen Silbenzahl nicht entsprachen, gewaltsam gedehnt oder verkürzt. Dieser Dichtung verdankt der Ausruf: „Reim' dich oder ich freß' dich“ seine Entstehung. Man kann behaupten, daß nie ein Volk auf hoher Stufe der geistigen und künstlerischen Entwicklung eine so elende Poesie befehlen hat, wie das deutsche beim Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Die Verse des Hans Sachs, die stets als Muster der „Knüppelreime“ von den Spätern angeführt werden, stehen noch verhältnismäßig hoch. Nun höre man die „Deutsche Rhythmi,“ in denen 1609 ein beliebter schlesischer Gelegenheitsdichter, Georg Reutter in Breslau, ein Bogenschießen zu Großglogau besingt:

Wann man dann zum Kriegsrüstungen
Gebraucht mancherlei Gattungen
Von Waffen, Wehren, Instrumentn
Wie man die immer kan erdenkn u. s. w.

Man sollte glauben, daß die Zämmlichkeit dieser Verse nicht überboten werden könne. Und doch wird in der Folgezeit auch dieses Kunststück fertig gebracht. Die Gelegenheitspoeten warfen die letzte Fessel ab, die sie bedrückt hatte, die feststehende Silbenzahl, und ein Landsmann Reutters, Modestinus Weußdorf, verfaßt im Jahre 1627, zehn Jahre nach dem Auftreten Opitzens, eine Sorte von Versen, die er vornehm Rythmologias nennt, die aber jedem einigermaßen gebildeten Ohre geradezu Schmerzen verursachen:

Gottes Gnad und reichen Segen,
Beständig Gesundheit darnebn,
Und langes Leben in Fried und Ruh,
Ew. E. E. ich wünschen thu,
Sambt einem Glückselgem Neun Jahr,
Und aller Heylsamn Wohlfart gar u. s. w.

Diese Beispiele, denen tausend ähnliche aus allen Teilen Deutschlands zur Seite gestellt werden können, bezeichnen deutlich den Zustand, in welchem sich die deutsche Dichtung zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts befand.

Nur wenn man diesen Zustand erwägt, kann man beurteilen, welchen unermesslichen Fortschritt es bedeutete, als im zweiten Jahrzehnte des Jahrhunderts eine Anzahl von Dichtern auftrat, die das unbrauchbare Alte beiseite warfen und auf völlig neuer Grundlage eine neue deutsche Dichtung schufen.

Waldberg hat es unterlassen, die deutsche Kunstdichtung (d. h. dasjenige, was ihre Stelle vertrat) vor Beginn des von ihm behandelten Zeitraumes zu schildern. Er leitet die neue Dichtung nur aus einer Quelle, dem Volksliede, ab. Selbst zugegeben, daß der Zusammenhang zwischen Volks- und Kunstlied so eng sei, wie der Verfasser uns durch die Vergleichung der innern Form, des sprachlichen Ausdrucks und des Gedankengehalts beider Gattungen glauben machen will, so hätte doch darauf hingewiesen werden müssen, daß dieser Zusammenhang ein nicht gewollter, ein völlig unbewußter ist. Waldberg läßt dies an der einzigen Stelle, wo er flüchtig darauf hindeutet (S. 46 f.), ganz unentschieden. Aus den gleichzeitigen Lehrbüchern der Dichtkunst, die er fast gar nicht beachtet hat, erhellt aufs deutlichste die Stellung der neuen Schule zu ihren Vorgängern. Opitz und seine Genossen erkennen theoretisch diese Vorgänger überhaupt nicht an, zwischen dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts und ihrer Zeit giebt es für sie in der Dichtung nur eine gewaltige, gähnende Kluft, die nirgends überbrückt ist. Dichter, die in dem Verse „Rot' Kößlein wollt' ich brechen“ und in Wendungen wie „das mündlein rot,“ „die hände

fein“ nur Verstöße gegen die Regeln sahen, wollten sicher mit dem Volksliede nichts gemein haben.

Allerdings war kurze Zeit das Bestreben vorhanden, in der neuen Dichtung an volkstümliche Ueberlieferungen anzuknüpfen, aber es wurde schnell unterdrückt. Beckherlin suchte mit deutlich erkennbarer Absicht dem Volksliede Anschaulichkeit und frische Unmittelbarkeit der Empfindung zu entleihen und sie in einer höhern Ansprüchen genügenden Form auszuprägen. Unter dem Einflusse seiner 1618 erschienenen Oden und Gesänge steht der größte Teil der Dichter, die Zingref 1624 im Anhange zur ersten Ausgabe der Gedichte Opitzens (nicht zum Aristarchus) vereinigte. Von dieser Sammlung geht die Darstellung Waldbergs aus. Wie aus dem eben Gesagten hervorgeht, ist das ein chronologischer Fehler. Ueberhaupt gehört die Chronologie zu den schwachen Seiten des Buches. Sämtliche Dichter von 1600 bis gegen 1670 sind in einen Topf geworfen (man verzeihe den etwas handgreiflichen Ausdruck), und der Verfasser greift beliebig die Beweistücke heraus, deren er für seine Behauptungen bedarf. Selbst der aufmerksamste Leser wird keinen Unterschied zwischen Beckherlin, Opitz, Schöch, Finkelthaus, Harzdörffer, Besen und irgend einem der übrigen zahlreichen, von Waldberg behandelten Dichter aus dem Buche herauslesen können, eine Entwicklung immerhalb des von ihm geschilderten Zeitraumes besteht für den Verfasser nicht, ebenso wenig wie er es für der Mühe wert hält, irgend einen Dichter in seiner Eigenart zu charakterisiren, obgleich er in der Vorrede die Schilderung des „Entwicklungsganges“ der deutschen Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts als sein Ziel bezeichnet hat. Das Bild, das wir bisher von dieser Periode unsrer Dichtung besaßen, hat in der neuen Darstellung an Klarheit eher verloren, als gewonnen.

Waldbergs Arbeit zerfällt, abgesehen von der Einleitung, in drei Hauptabschnitte; der erste, „Volksdichtung und Kunstlyrik,“ umfaßt 67 Seiten, der zweite, die „Schäferlyrik,“ 117 Seiten, der dritte mit der Ueberschrift „Anlehnung und Entlehnung“ 40 Seiten. Schon aus dieser Raumverteilung ist ersichtlich, welches Gebiet dem Verfasser als das wichtigste und am meisten angebaute erscheint: die Schäferdichtung. Mag auch gegen das Ende des Zeitraumes die Schäferposie überwiegen (nur eine mühsame und an sich zwecklose Statistik könnte darüber Sicherheit geben), in der weitaus größern Hälfte, bis in die vierziger Jahre hinein, wird die Schäfermaske nur hie und da vorgenommen, erscheint sie als bevorzugtes Kostüm nur bei den Dichtern, welche den Italienern nacheifern. Aber freilich ist nach Waldbergs Anschauung (S. 16 u. ö.) die gesamte von ihm behandelte Dichtung von den Italienern abhängig. Das ist sicherlich ein Irrtum. Im ersten und selbst noch im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts überwiegen allerdings, wie schon Scherer bemerkt hat, die italienischen Einflüsse; aber die von Beckherlin und Opitz begründete poetische Richtung (und deren Schilderung ist doch Waldbergs hauptsächlichste Aufgabe) geht von den Niederländern und den Vorbildern dieser, den Franzosen, aus, die lyrischen Formen wie der Gedankengehalt, den sie umschließen, sind von Opitz und seinen Schülern aus Frankreich herübergenommen worden. Es lassen sich für die Dichtungen dieser Zeit mindestens ebenso viele niederländische und französische, wie italienische Vorbilder nachweisen, nur zieht sie Waldberg nicht zur Vergleichung heran, da er z. B. Heinsius' *Nederduytsche Poemata* gar nicht und Konfards Dichtungen nur in der dürftigen Auswahl von *Becc de Fouquieres* kennt, von den Sternen zweiter Größe wie Du Bellay oder Spiegelhel nicht zu reden.

Die Frage nach den Quellen, aus denen die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts geschöpft haben, ist für die Beurteilung ihrer Leistungen die wichtigste. Denn es mangelt ihnen, wie Waldberg richtig bemerkt, an Unmittelbarkeit, „die geschilderten Seelenvorgänge haben alle [oder doch wenigstens zum größten Teil] eine konventionelle Färbung, sie ist mit einem Worte keine erlebte, sondern angelernte und anempfundene Dichtung.“ Frisches, eigenartiges Leben giebt sich nur im Volksliede kund, das sich anfangs in der Richtung des sechzehnten Jahrhunderts weiter bildet, und dieses wirkt auch auf die Kunstpoesie hinüber, zumal in Süd- und Westdeutschland, während der Norden und Osten volkstümliche Wendungen und Formen zu vermeiden sucht. So sind in der Sammlung Zingreß sprichwörtliche Wendungen und alte Volksformen, wie Liebesgruß und Liebeswunsch, verwendet, die wir bei Opitz und den Seinigen vergebens suchen würden, weil die um Zingreß versammelten Dichter fast ausschließlich dem Südwesten angehören. Eine besonders starke Einwirkung übt das Volkslied auf das sogenannte Gesellschaftslied aus, das, wie Waldberg mit großer Belesenheit nachweist, sich zum großen Teil aus Bestandteilen älterer Lieder zusammensetzt. Das Gesellschaftslied ist ursprünglich das Volkslied der höhern Stände, es dringt aber bald auch in die untern Schichten und unterscheidet sich von seinem bescheideneren Genossen vor allem durch die Melodien, die aus Italien und Frankreich eingeführt werden. Nach Hoffmann von Fallersleben (Die deutschen Gesellschaftslieder, Vorrede) verstummt das Gesellschaftslied beim Auftreten der schlesischen Dichter, während Waldberg, ohne sein Abweichen von der früher geltenden Ansicht zu rechtfertigen, ein Fortbestehen der volkstümlichen Dichtung während des ganzen von ihm behandelten Zeitraumes annimmt. Auch Opitz dichtete auf französische Melodien, wie *Si c'est pour mon pucelage* oder *Auprès du bord de Seine*, sangbare Lieder, und wie schnell sich diese in allen Ständen verbreiteten, zeigen die Worte, die er im Jahre 1628 an seinen Freund Coler schrieb: „Alle Häuser und Gassen hallen von meinen Liederchen wieder, sie werden sogar an den Straßenecken für wenige Pfennige verkauft. So bin ich ein lebendiger Zeuge meines eignen Ruhmes und ergöße als angenehmer Sängler die Herzen der Dirnen und Mägde. Und wenn ich auch jetzt von diesen Belustigungen früherer Jahre zurückgekommen bin, so freue ich mich doch der Erinnerung an die Vergangenheit.“ Diese Aeußerung bestätigt unmittelbar den Uebergang des Kunstliedes in das Volkslied, der im siebzehnten Jahrhundert so oft zu beobachten ist und dem Waldberg mit großer Aufmerksamkeit und Feinfühligkeit nachgegangen ist. Zu diesem Uebergange haben sicher auch die volkstümlichen Wendungen beigetragen, die sich bei den meisten Dichtern von Theobald Höck bis Besen nachweisen lassen. Nur liegt hier keine bewusste Anlehnung vor. Die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts handelten nach dem Grundsatz: *Je prends mon bien, où je le trouve*. Sie sammelten die Blumen, mit denen sie sich schmückten, in französischen Ziergärten und auf deutschen Wiesen, sie waren befriedigt, wenn der Kranz, den sie daraus wanden, recht bunt in die Augen stach. Manches wird auch von Waldberg mit Unrecht auf volkstümliche Quellen zurückgeführt. So ist die Verachtung des Reichthums und der Preis des Landlebens, übrigens einer der verlogensten Züge in dieser Dichtung der gelehrten Hofleute, gewiß besser auf Horaz und die römischen Elegiker als auf das Volkslied zurückzuführen. Ebenso dürfte die Wiederholung der Liederanfänge bei den zahlreichen Dichtern, die sich auf Nachahmung der Opitz, Fleming, Dach beschränkten, wohl nicht dem Volksliede, sondern eher

der Bequemlichkeit und Unfähigkeit jener Poeten entstammen. Fein und zutreffend ist von Waldberg der Unterschied zwischen Volks- und Kunstlyrik festgestellt worden, indem er diese als ruhend, jene als bewegt, diese als beschreibend, jene als erzählend bezeichnet. Die Kunstdichtung malt mit zierlichem Pinsel und unzähligen zarten Strichen kleine Bilder, auf denen sich anmutige Damen spröde von verliebten Herrchen umflattern lassen, während im Hintergrunde vom leichtbewölkten Himmel sich eine heitere Gartenperspektive abhebt. Das Volkslied entwirft mit markigen Strichen kleine Bild auf Bild, in schnellem Fluge wird der Hörer von einem zum andern fortgerissen, die Dichtung macht den Eindruck des Erlebten. So ist das Verhältnis beider Gattungen am Anfang unsers Zeitraums. Aber im Laufe desselben ändert es sich zum Nachteil des Volksliedes. Die Beschreibung, die Betrachtung über die eigne Empfindung dringt ein; das Volkslied wird empfindsam, es gebraucht mit Vorliebe Beispiele aus dem Altertum, und an Stelle des sinnfälligen Ausdrucks tritt der gedankliche. Weit entlegene Vergleiche werden zur Bezeichnung der einfachsten Dinge herangezogen, so wenn Martin Kempe (übrigens nach Flemings Vorbild) den Mai einen „künstlichen Apelles“ nennt, der die „köstlichsten Gartenbilder“ darstellt.

Auffallend ist im siebzehnten Jahrhundert der Gegensatz zwischen Dichtung und Leben. Waldberg sagt zwar zu viel, wenn er behauptet, daß fast alle Dichter den Schlachtfeldern enteilen und auf erträumten arkadischen Wiesen und am grünen Ufer ihre Syring blasen; denn es giebt kaum einen bedeutenderen Dichter, der nicht den endlosen, leidensvollen Kampf in seinen Versen beklagte oder in frischen Soldatenliedern der kriegerischen Zeitstimmung Rechnung trüge; aber lange verweilt keiner von ihnen bei den Greuelbildern, die sich allenthalben dem Auge boten, und wo sie es versuchen, wie bei der Eroberung Magdeburgs, den furchtbaren Eindrücken der Zeitereignisse Ausdruck zu geben, fehlt ihnen Kraft und Größe.

Ein weiterer Widerspruch besteht zwischen den Leistungen der Dichter und ihrem Selbstgeföhle. Sie alle leitet das patriotische Streben, ihr Vaterland auch auf dem Gebiete der Poesie zu gleicher Höhe mit den andern Völkern zu heben, die ganze poetische Bewegung geht von dieser Absicht aus, wie schon Opitzens erste Schrift, der „Aristarchus“ zeigt, aus dem die von Waldberg angeführte Stelle Schirmers fast wörtlich entnommen ist. Und wie weit auch die Fähigkeit hinter dem guten Willen zurückbleibt, so glauben doch diese Dichter sich dreist neben Petrarca und Rabelais stellen zu dürfen, wenn sie ein italienisches Gedicht oder eine spanische Satire mühsam nachgestammelt haben.

Die poetischen Bestrebungen gingen mit den sprachlichen Hand in Hand, und die Reinigung der Muttersprache galt während der ganzen von Waldberg hier behandelten Zeit als vaterländische Ehrenpflicht. Seitdem Opitz so kräftig dafür eingetreten war, wurden mit größter Sorgfalt in der gesamten Kunstlyrik die Fremdwörter vermieden, und mit Unrecht behauptet Waldberg, daß diejenigen, die am heftigsten dagegen kämpften, auch solche seien, die die Fremdwörter am häufigsten gebrauchten. Allerdings kommen ja Sprachmengerereien vor; aber sie finden sich fast ausschließlich in den Romanübersetzungen, die damals größtenteils ebenso fabrikmäßig und von ebenso unfähigen Personen ausgeführt wurden wie heute. Und wer würde unsre heutige Prosa nach dem sogenannten Deutsch einer Dissip Schubin zu beurteilen wagen?

Der Gegensatz zwischen Reden und Thun, den Waldberg in der Sprache mit Unrecht auffinden will, zeigt sich dagegen deutlich im Empfindungsleben

der Dichter. Die Liebe wird von ihnen als bloße poetische Vorstellung geschildert, und zwar nicht erst von Salomon von Birken, sondern schon von Opitz in der ersten und zweiten Vorrede zu seinen Gedichten und in der „Poeterey.“ Daß für diese Verleugnung des gesunden Gefühls Petrarca vorbildlich gewirkt hat, hätte Waldberg wenigstens andeuten sollen; in seiner Darstellung erscheint die Verleugnung der Liebe als eine besondere Eigenschaft der deutschen Poesie, während sie doch, ebenso wie der Zweifel über die Verwendbarkeit der antiken Mythologie, für den Waldberg ebenfalls nur ein Zeugnis aus später Zeit heibringt, überall sich zeigt, wo mittelalterliche Weltflucht und antike Lebensfreudigkeit zusammenstoßen.

Wir sind bis hierher aufmerksam der Darstellung Waldbergs gefolgt. Umso kürzer können wir uns über den folgenden, bei weitem größern Teil seines Buches, die Schäferlyrik, fassen. Denn während die ersten Abschnitte vor allem in der Schilderung des Verhältnisses von Volksdichtung und Kunstlyrik viel Neues, wenn auch nicht überall Richtiges bringen und ein bisher wenig beachtetes Gebiet beleuchten, enthält die Abhandlung über die Schäferlyrik fast nur eine Zusammenstellung von Beweisen für bekannte Dinge. Handelte es sich um eine verwickelte, mühsam zu erklärende litterarhistorische Erscheinung, so wäre dieses Anhäufen von Material gerechtfertigt. Aber die Schäferdichtung ist eine, wenn auch künstlich geschaffene, so doch äußerst einfache, in wenigen feststehenden Formen sich entwickelnde Gattung, deren besondere Merkmale sich auf den ersten Blick dem Auge darstellen. Hervorgegangen aus der neu erwachten Liebe des Renaissancemenschen zur Natur einerseits, aus dem Geschmacke der Italiener am Maskenspiele anderseits, entstanden in Italien die favole boscareccio, in denen spielend verkleidete Schäfer um anmutige Schäferinnen warben und vornehme Damen, dem Spiele zu liebe, mehr gewährten, als die strenge Sitte sonst gestattete. Kein Wunder, daß dieser poesievolle Mummenschanz, der sich noch dazu auf antike Vorbilder berufen konnte, der dichterischen Phantasie Anregung zu reizvollen Gemälden gab, die immer wieder nachgepinselt wurden, weil sie in ihrer glatten Zeichnung, in ihren zarten Farben den künstlerisch gebildeten Augen der vornehmen Welt heitere Unterhaltung gewährten. Die wirklichen Bauern und Hirten waren in ihrer Rohheit auf diesen Bildern nicht zu verwenden, höchstens wurde einmal in der Ecke neben den geistreichen, verliebten Amyntors der dumme, nur an Speise und Trank denkende Korydon angebracht, um durch den Gegensatz die Wirkung zu erhöhen.

Bestimmte Formen bildeten sich in dieser Dichtungsart, die auf wenigen, noch dazu erfundenen Situationen beruhte, leicht aus. War der Schäfer z. B. von der Geliebten getrennt, so wurde er in betrübter Stellung gezeichnet, wie er von dem früher genossenen Glücke sang. Oder war er mit ihr vereinigt, so pries er seine zufriedene Lage gegenüber der des unbefriedigten, von Ehrgeiz und Gewinnsucht geplagten Städters und erhob sein Arkadien, in dem es weder Geld noch Krieg, weder Krankheit noch Tod gab und ein ewiger sonniger Frühlingstag lachte. Die Natur teilt die Empfindung des Schäfers, sie wird beseelt, und wenn er liebt, so lieben auch die Fische in den Flüssen und die Bäume auf den Wiesen, von dem allgewaltigen Gros bezwungen. Man erkennt in diesem ganzen gefühlseligen Treiben dieselben Stimmungen wie in der spätgriechischen Lyrik, die in der That auf die deutsche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts einen weitgehenden Einfluß geübt hat. So ist z. B. der Einfluß Anacreons auf Weckherlin und die Art und Weise, wie dieser die an-

tifen Motive verwendet, sehr merkwürdig und wäre wohl der Beachtung Waldbergs wert gewesen. Häufig kamen die von den Alten entlehnten Stoffe und Ausdrucksformen erst aus zweiter und dritter Hand, durch Italien, Frankreich und Holland nach Deutschland, und auf diesem weiten Wege wurden sie oft sehr verändert. Während die Italiener sie mit modernem Gefühle belebten, wurden sie von den Franzosen abgeglättet, durch den Einfluß der Galanterie verflacht, von den Holländern endlich steifer und gelehrter gestaltet. Darum muß man auch da, wo die französische oder holländische Vorlage sich auf ein italienisches Original stützt, die unmittelbarste Quelle bei der Vergleichung mit den deutschen Nachahmungen berücksichtigen, weil man sich natürlich nur so ein richtiges Urteil über den selbständigen Wert derselben bilden kann. Dadurch, daß Waldberg stets auf die Italiener und die Alten zurückgeht, erscheint die Ungeschicklichkeit und Kälte unsrer Dichter viel größer, als sie in Wahrheit ist, da vieles, was man auf ihre Rechnung setzt, ihren unmittelbaren Mustern, Franzosen und Holländern, zur Last zu legen ist. Gerade in ihren Ausartungen zeigt die Schäferdichtung mehr französisch-verständige als italienisch-phantastische Elemente, und ihr Ende bewirkt schließlich der Einfluß italienischer Kunst, Marinis und seiner Schule. Die Schäferlyrik ging bald zu Grunde, weil ihr der Boden der Wirklichkeit immer mehr unter den Füßen schwand, weil sie ihr kleines Stoffgebiet schnell durchmaß und, um Neues zu bieten, der Übertreibung und Künsterei verfiel. Doch war sie nicht für immer aus Deutschland verschwunden. Denn das achtzehnte Jahrhundert, das die Bestrebungen des vorhergehenden mit richtigerem Verständnis und geschulterem Kunstsinne wieder aufnahm, sah an den Ufern der Pleiße und Saale ein neues Geschlecht von Schäfern entstehen, welche unmittelbar die Muster Theokrits und Virgils nachzuahmen suchten. Aber sie wirkten noch unnatürlicher als ihre Vorgänger, weil ihnen auch der letzte Rest von Naivität, der den Schöpfungen jener einen gewissen Reiz verliehen hatte, fehlte. Diese süßlich weichen Töne widersprachen der kräftigen deutschen Eigenart, und mit bitterm Hohne rief der junge Goethe den girenden Seladons die Worte zu:

Singt, Schäfer, singt, wie's euch gelingt,
Bis ihr deutschen Glanz zu Grabe bringt.

Der Grund dafür, daß die deutsche Lyrik des siebzehnten Jahrhunderts nach verheißungsvollen Anfängen so schnell kraftlos in Unnatur und äußerliche Formspielerei versank, lag in der Talentlosigkeit und der dadurch hervorgerufenen Unselbständigkeit ihrer Vertreter. Waldberg behandelt im letzten Hauptteil seiner Arbeit diese Eigenschaft. Er zeigt, wie von vornherein die Nachahmung auch in der Theorie an die Spitze gestellt wurde, wie jede Achtung vor fremdem geistigen Eigentum fehlte, wie Übersetzen eigenem Schaffen gleich geachtet wurde. Es wurde massenhaft, wie zu keiner Zeit sonst in Deutschland, gedichtet, aber die Masse schrumpft auf eine ganz kleine Zahl zusammen, wenn man die wörtlichen Nachahmungen, die Parodien und die mit Hilfe der poetischen „Schatzkammern“ aus gestohlenen Wendungen zusammengeleiteten Gedichte abzieht. An einzelnen Beispielen weist Waldberg mit reicher Belesenheit nach, wie bestimmte Verse von Hand zu Hand wandern, wie besonders von Opitzens Oden keine einzige der immer von neuem wiederholten Ausplünderung entgeht. Als schließlich der Unfug alle Grenzen überschritt, erhoben sich die Verständigen unter den Dichtern und machten ihm mit treffendem Spott ein Ende. So wurde, noch ehe das letzte Viertel des Jahrhunderts anbrach, der Barnabä wenigstens von seinen schlimmsten

Gästen gesäubert, und wenn auch die, welche ihnen folgten, nicht viel besser waren, so kam doch in ihren Leistungen, welche gewöhnlich, als die Dichtungen der zweiten schlesischen Schule, von Waldberg in einer frühern Arbeit als die „galante Lyrik“ bezeichnet wurden, eines zur Geltung, was jenen gefehlt hatte und was dem Dichter erst das Recht auf diesen Namen giebt: die Phantasie.

Nur wer sich selbst eingehender mit dem von Waldberg behandelten Zeitraume unsrer Poesie beschäftigt hat, kann ermessen, wie groß die Schwierigkeiten sind, die sich einer wissenschaftlichen Behandlung desselben entgegenstellen. Abgesehen von der Trockenheit des Stoffes, ist schon die Mühe der Erlangung der nötigen Urkunden nicht zu unterschätzen. Umso mehr ist es zu bedauern, daß Waldberg bei allem aufgewandten Fleiße nicht mehr geschaffen hat, als eine, allerdings sehr sorgfältige und umfassende Behandlung dessen, was wir nach Scherers Vorgang die innere Form der Dichtung nennen. Darüber ist z. B. die Beobachtung der äußern, metrischen Form ganz vernachlässigt worden, sie wird nur einige male (S. 4. 66. 146. 189. 202) flüchtig erwähnt. Aber es hätte doch gezeigt werden müssen, daß sich in der Lyrik in den zwanziger Jahren das neue Betonungsgesetz Bahn bricht, daß die Sorgfalt für die äußere Gestalt der Dichtung von Jahr zu Jahr steigt, um sich schließlich bis zu den gekünsteltesten Bierformen zu versteigen. Ferner hat der Verfasser, meines Erachtens, die Grenzen des von ihm behandelten Stoffes nicht richtig gezogen. Er berücksichtigt grundsätzlich nur die eigentliche Lyrik, schließt also die Gelegenheitsdichtung ganz aus, dagegen hat für ihn ein Gedicht von Kindermann oder Kempe ganz dieselbe Beweiskraft, wie eins von Opitz oder Fleming. Waldberg hätte besser gethan, die Gelegenheitspoesie, die bei Opitz und seinen Nachfolgern mit Erfolg strebt, sich über den unmittelbaren Zweck zu erheben, etwas mehr, und dafür jene Poeten unterster Gattung weniger zu berücksichtigen. Daß die Schilderung des Entwicklungsganges innerhalb der behandelten Periode nicht gelungen ist, wurde schon gesagt. Kann man überhaupt von einer Entwicklung in der Reihenfolge: Volkslied — Gesellschaftslied — volkstümliches Kunstlied, wie es Waldberg (S. 81 f.) thut, reden? Ist hier nicht eher ein Bestehen neben einander als nach einander vorhanden? Wenigstens bekommt man beim Lesen des Buches den Eindruck, als hätten die drei Gattungen in annähernd gleichem Umfange auf einander eingewirkt, und das zeitliche Verhältnis der von Waldberg angeführten Beispiele widerspricht dem nicht.

Waldberg hat also, so verdienstlich und belehrend sein Buch auch im einzelnen ist, die selbstgestellte Aufgabe nicht gelöst, eine Geschichte der deutschen „Renaissancelyrik“ bleibt noch zu schreiben, wenn anders die deutsche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts berechtigt ist, diesen Namen zu führen. Allerdings ist sie vom Altertume in hohem Grade beeinflusst, allerdings strebt sie darnach, die Elemente, die ihr von außen zugeführt werden, zu verarbeiten und in sich aufzunehmen. Aber dieses Bestreben mißlingt, das Fremde wird übermächtig, und die Poesie bleibt auf der Stufe stehen, die in Frankreich Ronsard, in England Surrey betreten hat. Mangel an schöpferischen Talenten und Ungunst der äußern Verhältnisse verhindern lange Zeit das Fortschreiten auf dem von Opitz betretenen Wege, bis endlich Klopstock die deutsche Muse in die Arme des griechischen Genius führt. Aus ihrer Verbindung erblüht die echte Renaissancelyrik, und nirgends hat sich klassischer und moderner Geist inniger vermählt als in Schiller und Goethe. Sie sind unsre großen Renaissancedichter.

Leipzig.

G. Witkowski.