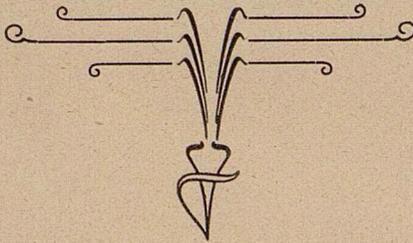


Die Elementargeister

bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und
nachromantischen Zeit

von

Dr. phil. OSWALD FLOECK.



1909.

Im Verlage von Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
HEIDELBERG.

Druck von Johann & Carl Hanel, Bielitz.



18 171 / 16776 (7)

WZ

Hofrat Prof. Dr. J. Minor

in

Verehrung und Dankbarkeit gewidmet.

Inhalt.

I. Einleitung. Allgemeine literarische und philosophische Voraussetzungen	Seite
1. Das allgemeine Interesse an Elementargeistern in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts, angeregt durch die französischen Märchensammlungen, durch Wielands Oberon, durch Shakespeares „Sommernachtstraum“ und „Sturm“. Geisterromanproduktion. — Christian Heinr. Spieß' „Hans Heiling“	1—3
2. Fouqué und der deutsche Mystiker Jakob Böhme. Die Lehre Jakob Böhmes. Interesse der Romantiker an den Schriften Böhmes	4—6
3. Schellings Naturphilosophie, befruchtet durch Böhme'sche Prinzipien. Einfluß der Schelling'schen Philosophie auf die Dichtung der Romantiker	7
4. Der Werner'sche Neptunismus. Auch Goethe sympathisiert damit. A. L. Hülsens Athenaeumsaufsatz „Naturbetrachtungen auf einer Reise durch die Schweiz“	8—10
II. Elementargeister-Dichtungen von Friedr. de la Motte Fouqué.	
1. Die Elementargeister in der volkstümlichen Auffassung. Fouqué und Parazelsus	11
2. Inhalt der Parazelsischen Schrift „liber de Nymphis.“ Die Elementargeister bei Parazelsus. Kritik des Parazelsischen Systems	12—15
3. Fouqué's literarische Verwertung der Parazelsischen Elementargeister. Ursprünglicher Plan. Erstlingsarbeiten. — Wasserelement	16—17
4. Die Erzählung „Undine“. Undine vor der Beseelung. Undine nach ihrer Beseelung. Ihr Verhältnis zu den verwandten Elementargeistern. Ihr Abschied vom Ritter Huldbrand und dessen späteres Schicksal. Kühleborn, Die Erdgeister in der „Undine“. Märchenstil der „Undine“. — Sprachliche Mittel des Dichters	18—23
5. Inhalt des Schauspieles „Die Runenschrift“. Der Wesernix. Der Stil des Schauspieles	24—26
6. Die „Rheinische Sage“. Eine Weiterbildung der Lohengrinsage. Anklänge an die „Undine“. Luftelement	27
7. Inhalt der Novelle „Sophie Ariele“. Die Sylphide Ariele. — Ihre Abkunft und Jugendschicksale — Ihre Verbindung mit dem Arzte Matthieu und ihre Wirksamkeit. Ihre Beziehungen zu anderen Elementargeistern. Ihre Beseelung. Fouqué's Darstellungskunst — Stilistisches	28—32
8. Das Märchen „Schön Irsa und ihre weiße Kuh“. Die Baumelfen Lindamine und Hohenbuch. Das Elfenkind Schön Irsa. Sprachliches	33—36
9. Das Zauberspiel „Die Elfenkinder“. Das Elfenkind Winhilde	37
10. „Alpin und Jukunde“. Die „Frau Linde“	38
11. Andere Elfengestalten und spukhaftes Leben in kleineren Fouqué'schen Dichtungen. — Die Novelle Fata Morgana. — Erd- und Feuerelement	39
12. Die Novelle „Erdmann und Fianetta“. Erdmanns Mutter, Frau Erdmuth, ein weiblicher Erdgeist. Erdmanns Charakter. Fiamettas Mutter Salamandra. Wesen und Eigentümlichkeiten Fiamettas. Stilistische Bemerkungen	40—46
13. Resumé über die Fouqué'sche Elementargeisterwelt	47

III. Das Melusinenmotiv.

- | | |
|--|-------|
| 1. Die Elementargeister bei Matthiison. | 48 |
| 2. Zachariä's „Mährlein von der schönen Melusina“ | 49 |
| 3. L. Tieck's „sehr wunderbare Historie von der Melusina“
und ihr Verhältnis zu dem Volksbuche.
Tieck's Fragment „Melusine“ | 49—50 |
| 4. Weiterbildung der Stauffenbersage in Arnims „Gräfin Dolores“ | 51—52 |
| 5. Das Melusinenmotiv in den Märchen des Clemens Brentano | 53 |
| 6. Goethe's „Neue Melusine“ | 53—54 |
| 7. Grillparzers Romantische Oper „Melusina“.
Einfluß des Hensler'schen „Donauweibchens“.
Das Verhältnis Beethovens zum Grillparzer'schen Operntext.
Die Komposition Kreuzers.
Grillparzers Entwurf zu einem Kinderballett „Melusine“ | 55—57 |
| 8. Das Melusinenmotiv in Andersens Märchen vom „Meerfräulein“.
Nachwirkung der „Undine“ und die „Prinzessin Geldena aus der
Wasserstadt“ | 58 |
| 9. Wilh. Jensens Roman „Eddystone“.
Kurt Münzer's Novelle „Das Geheimnis des Kleiderspinds“.
Ähnliche Gestalten der Melusine in der Literatur | 59—60 |

IV. Das Donauweibchen.

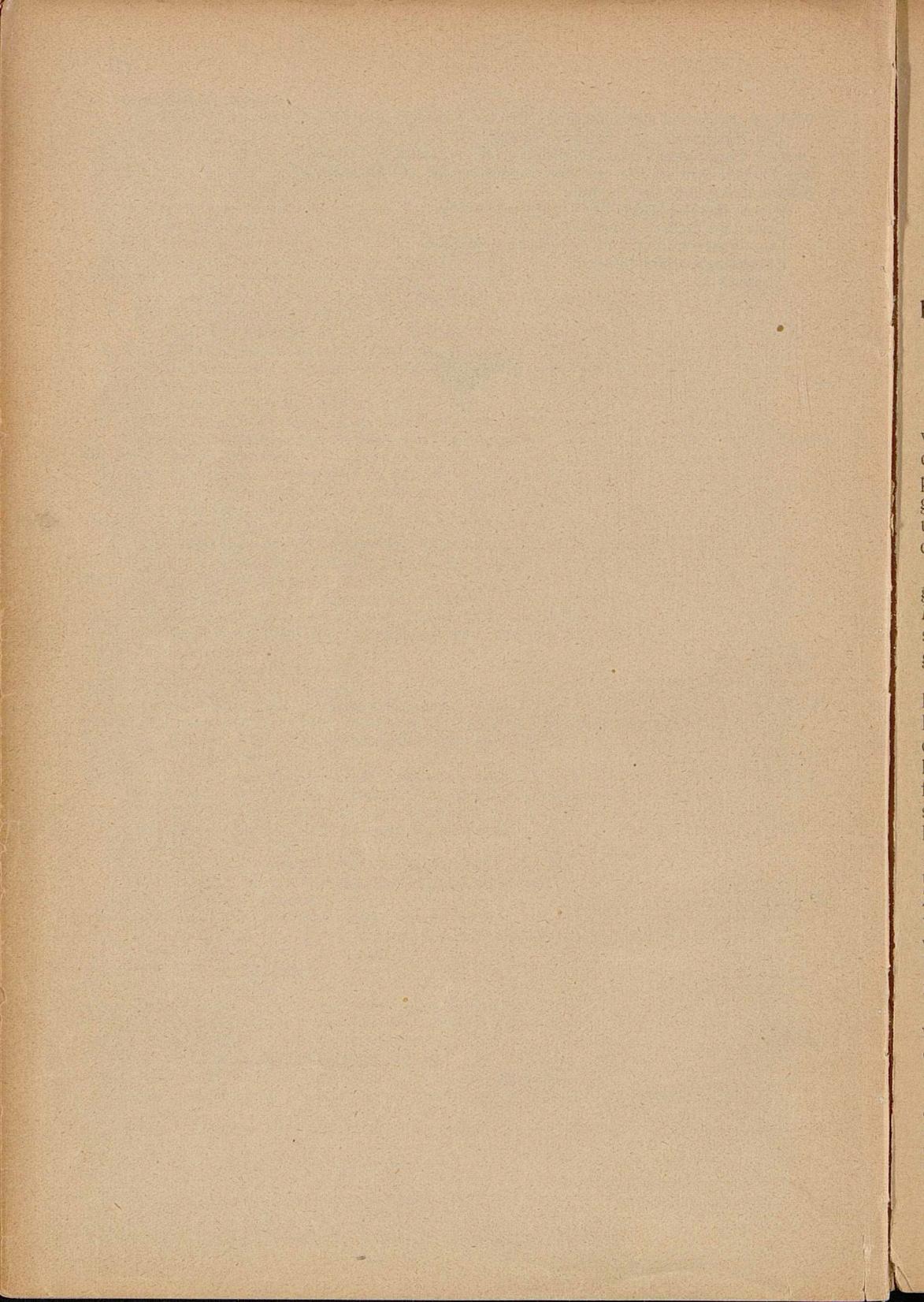
- | | |
|--|-------|
| 1. Shakespearesche Elfengeister in der Wiener Volkssposse | 61 |
| 2. Karl Friedr. Hensler's „Donauweibchen“, erster Teil.
Des „Donauweibchens“ zweiter Teil.
Henslers „Nympe der Donau“.
Die Fabel und der Charakter der drei Stücke. — Zeitgenössische Urteile.
Entfernte Ähnlichkeit mit der Stauffenbersage.
Hulda, die Nixenkönigin der Donau.
Ihr Verhältnis zu den übrigen Personen der drei Stücke.
Ihr Verhältnis zu dem Geliebten, Albrecht von Waldsee.
Die technische Seite der romantisch-komischen Volksmärchen.
Stilistisches.
Aufnahme des „Donauweibchens“ bei den Zeitgenossen.
Popularität des „Donauweibchens“
Kauers Musik zum „Donauweibchen“ | 62—72 |
| 3. Das Donauweibchen. Eine romantische Geschichte der Vorzeit, Wien 1799.
Ihr Verhältnis zu den Hensler'schen Bühnenstücken.
Stil der Erzählung | 73—75 |
| 4. Die gemeinsame Quelle dieser Erzählung und der Hensler'schen Ritterpossen:
Christian Aug. Vulpius' „Saalnixe“ in drei Fassungen und zwei Auflagen.
Urteile über die „Saalnixe“ und Vergleich der drei Fassungen.
Die Erzählung von 1799 und die Vulpius'sche
„Saalnixe“ von 1795.
Henslers Bühnenstücke und die Vulpius'sche „Saalnixe“.
Mutmaßliche chronologische Reihenfolge der Vulpius —
Hensler'schen Produkte | 76—78 |
| 5. Ludwig Tieck's Fragment „Das Donauweib.“
Vergleich des Tieck'schen Schauspiels mit den Hensler'schen Bühnenstücken.
Tieck's Sigelinde im „Donauweib.“
Die übrigen Gestalten.
Technik und Stil.
Urteile über Tieck's fragmentarisches Schauspiel. | |
| 6. „Das Donauweibchen“ von Joh. Nep. Vogl. | |
| 7. Platens dichterische Jugendversuche | 79—83 |

V. Andere Elementargeister-Dichtungen.

- | | |
|--|--|
| 1. E. Th. A. Hoffmanns Erzählung „Der Elementargeist.“ | |
| 2. Ernst Schulze, der Dichter der „Bezauberten Rose“ und der Stenzen-Epopöe
„Cäcilie.“ | |
| 3. Eduard Mörike's „Stuttgarter Hutzelmännlein“ und die „Historie von der schönen
Lau.“
Charakter der schönen Wasserfrau.
Mörike's Oper „Die Regenbrüder.“
Das Schattenspiel „der letzte König von Orplid“ und die Novelle „Der Schatz.“
Mörike's „Schiffer- und Nixenmärchen.“ | |
| 4. Das Motiv der Loreleisage. — Entwicklung und Ausgestaltung. | |

5. Wilhelm Hertz mit der Dichtung „Bruder Rausch.“
 Die Elbennatur des Bruders Rausch.
6. Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke.“
7. Der Dichter Arnold Ott mit der Sagentragödie „Grabestreiter“ 83—97
8. Zusammenfassung und Schluß.
 Die Volkstümlichkeit der Undinendichtung.
 Oper und Ballett „Undine.“
 Das Wasserfrauenmotiv bei Richard Wagner.
 Einschlägige Sammlungen.
 Ausblick 98—100





Die Elementargeister

bei Fouqué und anderen Dichtern der romantischen und nachromantischen Zeit.

Von Dr. phil. OSWALD FLOECK.

Die Beschäftigung mit der Welt der Elementargeister begleitet Fouqué während seines ganzen dichterischen Schaffens. Eine berühmte Vertreterin dieser Welt sichert dem romantischen Sänger für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der deutschen Literatur; an ihren Namen knüpft sich der immergrüne Lorbeer seines Dichterkranzes. Indes auch die zahlreichen Schwestern und Verwandten der „Undine“ aus jener geheimnisvollen Familie verdienen der Vergessenheit entrissen und in gebührende Beleuchtung gesetzt zu werden.

Auf zwei Wegen wurde der Dichter in jene Wunderwelt der Elementargeister geführt und durch zwei Momente veranlaßt, die Geheimnisse jener Märchenwelt dichterisch zu verwerten, erstens durch das literarische Interesse seiner Zeit an den Gestalten der niederen Mythologie und zweitens durch die gleichzeitigen naturphilosophischen Ansichten und Bestrebungen.

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erwachte in Deutschland wieder das Interesse an Feenmärchen, angeregt durch das Beispiel Frankreichs, wo vom Beginne dieses Jahrhunderts bis in die 70-er Jahre die Übersetzungen orientalischer Märchen durch Galland, Lacroix u. a. zahllose Nachahmungen hervorriefen, und ferner durch Wieland, der für die französischen Feenmärchen zeitlebens große Vorliebe hatte und diese durch selbständige Dichtungen oder Übersetzungen, durch Bearbeitungen und Sammlungen bekundete. Eingehend befaßte er sich mit der kabbalistischen Schrift „Entretiens“ des Grafen von Gabalis und dessen ausführlichen Abhandlungen über das Wesen der Sylphen, Gnomen, Ondinen und Salamander, worauf die Zitate in „Don Sylvio von Rosalva“ hinweisen. Die großen Sammlungen im vorletzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, Joh. Heinrich Vossens Übersetzung von „Tausend und eine Nacht“, Musäus' Volksmärchen, die Sammlung in Frankreich „le Cabinet des fées“, endlich Wielands „Dschinnistan“ bleiben nicht ohne starke Wirkung in Deutschland.*)

Wielands Versenkung in die orientalische Märchenwelt und seine Beschäftigung mit den Engländern Shakespeare, Chaucer, Pope bereicherte die deutsche Literatur mit dem „Oberon“. Die Geister der Luft, die Elfen und

*) Über den Einfluß des französischen Feenmärchens in Deutschland und die neben den Übersetzungen und Bearbeitungen sich entwickelnde freie dichterische Auffassung vgl. Richard Benz, Märchendichtung der Romantiker, Gotha 1908, S. 21 f. und S. 25 ff., ebenda ein beachtenswerter Versuch einer Chronologie des Kunstmärchens im 18. Jahrhundert (Anhang, S. 224—231).

Sylphen, wurden jetzt wieder populär. Die dem Vorbilde Shakespeare entlehnte Darstellung Wielands von den Elfen, die den Mond so sehr lieben, bei seinem Scheine tanzen und scherzen, aber während des Tages in Blumen ruhen, fand stets wieder Nachahmung. Oberons Zauberring, sein Horn, bei dessen Klang alle tauzen müssen, und sein Schwanenwagen wurden nun stereotype Attribute der Geister und Zauberesen in den Nachahmungen der Epigonen; nur mannigfache Variationen und Zutaten mußten sie sich gefallen lassen, wie beispielsweise gleich in der plumpen und trivialen Nachäffung der Fried. Sophie Seyler das Horn eine dritte Eigenschaft erhalten hat: wenn es Hüon an den Mund setzt, ohne zu blasen, so bleibt alles wie versteinert stehen. Wielands Oberon ist gegenüber dem Shakespeareschen Elfenkönig mehr vergeistigt: „Er ist dem Reinen und Guten innigst zugewandt und kann deshalb auch nur solchen hilfreich beistehen; er ist ein Mittelwesen, das den Gang des Schicksals nicht aufzuhalten, aber dem Guten seine Wunderkraft zuzuwenden vermag“¹⁾. In solchem Lichte dargestellt, erscheint er als Übergang von den reinen Naturwesen nordischer Elfengestalten zu den sittlich vertieften Elementargeistern der romantischen Zeit. Oberons Schwur bei dem „furchtbaren Namen, der Geistern selbst unnennbar bleiben muß“, ist ein Glaubensbekenntnis, das uns in ähnlicher Verschleierung in der einschlägigen Literatur der Folgezeit immer wieder begegnet; ebenso auch das Motiv der Traumerscheinung. Der liebliche Puck in Shakespeares „Sommernachtstraum“ ist der Ahnherr „des Vertrauten“ in Wielands Oberon und aller durch ihre fabelhafte Schnelligkeit ausgezeichneten dienstbaren elfenhaften Schutzgeister der späteren Lustspiele und Possen, deren charakteristische Aufgabe stets darin besteht, den Liebenden die Wege zu ihrer Vereinigung zu ebnen.

Seit A. W. Schlegels Übersetzung der Komödien „Sommernachtstraum“ und „Sturm“ und seit Tiecks Bühnenbearbeitung des „Sturm“ waren das Trifolium Oberon, Titania, Droll sowie der stets dienstbereite Luftgeist Ariel auf der deutschen Bühne bekannte und beliebte Gestalten. Namentlich auch das Wiener Theater hat sie in manchen Travestien und Singspielen verwertet.

In der Hochflut der Geisterroman-Produktion zur Zeit des ausgehenden Aufklärungs-Jahrhunderts mußten bald „die falschen Geister, die auf Taschenspielerkünsten beruhten, den echten, die auf Ritterburgen umgingen, und den alten Gestalten des Volksglaubens, den Riesen und Zwergen, den Nixen und Wasserfrauen“ weichen²⁾; alte Feenmärchen wurden wieder hervorgesucht, umgearbeitet und durch neue ersetzt, wozu die Sammlung „Tausend und eine Nacht“ manche Motive leihen mußte; schon 1793 „wurde in einen Ritterroman eine Nixenfamilie verflochten“³⁾; um die Wende des Jahrhunderts schrieb Christian Heinr. Spieß den „Hans Heiling“, worin viele interessante Mitteilungen, das Leben der Elementargeister der vier Regionen betreffend, gemacht werden⁴⁾. Die nach einer alten Chronik der Stadt Ellenbogen abgefaßte Erzählung schildert die Regentschaft des Hans Heiling, des vierten Beherrschers der Elementargeister, denen infolge ihres Hochmutes nach dem Willen „der Allgewalt“ Menschen als Regenten bestellt wurden. Der jeweilige Regent, der alle Kräfte der ihm unterworfenen Geister in sich vereinigt,

¹⁾ Düntzer Heinr., Wielands Oberon erläutert, Jena 1855, S. 95 f.

²⁾ ³⁾ K. Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane, Halle 1894, S. 68 und 63.

⁴⁾ Chr. Heinr. Spieß, Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erd-, Luft-, Feuer- und Wassergeister. Ein Volksmärchen des 10. Jahrh., Frankfurt und Leipzig 1800.

die Sprachen aller Völker versteht und auch das Zukünftige voraus weiß, muß sich bemühen, seine Machtvollkommenheit innerhalb der „unzerbrechlichen Schranken“, die die Allgewalt auf Erden aufgestellt hat, mit Weisheit und Liebe zum Wohle der Menschheit zu gebrauchen; große Verantwortung lastet daher auf ihm. H. Heiling wird anfangs seiner Aufgabe gerecht, gerät aber später teils durch Intriguen feindlicher Elementargeister, teils durch die Nachstellungen Satans in die Gewalt der Hölle. Die kuriosesten und abenteuerlichsten Dinge kann man da erfahren. So werden z. B. die warmen Bäder als Zwitterkinder der Wasser- und Feuergeister, die Sauerbrunnen als noch stärker vermischte Wesen bezeichnet. Auch den Silberreichtum seiner Geburtsstadt Freiberg i. S. führt der Autor auf die Einwirkung elementarischer Geister zurück. Eine Unmenge solcher monströser und absurder Einfälle der ausschweifenden Phantasie des Verfassers wird in diesem inhaltlich und stilistisch verworrenen Buche geboten.

So war Fouqué's Versenkung in die Welt der Elementargeister schon durch den allgemeinen Zug der literarischen Produktion genügend vorbereitet; sie wurde aber in noch erheblicherem Maße von einer anderen Seite her gefördert.

Mit der romantischen Schule kamen auch die Schriften des Görlitzer Schusters, des Mystikers Jakob Böhme, wieder zu Ehren. Novalis, der in einem besonderen Gedichte den Enthusiasmus und seine glühende Verehrung für den „philosophus teutonicus“ Tieck als heiliges Erbe übertragen hatte, riß auch Fouqué zu schwärmerischer Ehrfurcht gegen den „Altmeister“ hin. Von Fouqué's Begeisterung für J. Böhme sprechen zahllose Stellen in seinen edierten und unedierten Briefen. Nachdem er sich fast 30 Jahre lang mit dem Geiste seiner Schriften vertraut gemacht hatte, war es ihm eine „liebe Pflicht“, dem Andenken des einst „als wahnwitzig und schwachsinnig verschrienen Betrügers“ einen biographischen Denkstein zu setzen⁵⁾.

Fouqué's Beschäftigung mit dem Görlitzer Philosophen datierte schon seit Anfang des neuen Jahrhunderts. Eine kurze Notiz in seiner Selbstbiographie⁶⁾ besagt, daß er bereits im Jahre 1802 durch die Bekanntschaft mit J. Böhme, „dieser wunderbaren Erscheinung“, in seinen religiösen Anschauungen „gereinigt, geadelt und erhoben wurde“; in einem ungedruckten Briefe an Rahel vom 3. August 1809 schrieb er, daß er „die stille Rettungsinsel in den Betrachtungen des viel verkannten Weisen“ gefunden habe. Später schätzte er sich besonders glücklich, „die vielfach dunkeln und schwerfaßlichen Bücher des lieben Altvaters“ dieser Freundin vermitteln zu können⁷⁾. Daß er endlich volle Befriedigung in der Philosophie Böhmes gefunden hat, bestätigt der bekannte Brief Jung-Stillings an Fouqué vom 30. März 1810⁸⁾.

Aber nicht bloß das fromme Gemüt, sondern auch die dichterische Begabung und Tätigkeit Fouqué's wurde durch den Mystiker aufs vorteilhafteste beeinflusst; durch das Studium seiner Schriften wurde er zu Theophrastus Parazelsus, dem großen Naturphilosophen des 16. Jahrhunderts, hingeführt,

⁵⁾ Friedr. de la Motte Fouqué, Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein, Greiz 1831, S. 143.

⁶⁾ Lebensgeschichte des Baron Friedr. de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840, S. 257.

⁷⁾ Ungedruckter Brief vom 5. Februar 1812 an Rahel (Handschriften-Abteilung der Kgl. Bibliothek, Berlin).

⁸⁾ Albertine Baronin de la Motte Fouqué, Briefe an Fouqué, Berlin 1848, S. 168.

dem der Görlitzer Weise „in den naturphilosophischen, alchymistischen und astrologischen Parteien so treu nachgefolgt ist, daß man seine verworrenen Worte nur mit Hilfe der theophrastischen Erklärungen verstehen kann“⁹⁾. Ferner nahm Fouqué's Dichtung wie überhaupt die literarische Produktion der Romantik innige Fühlung mit der Naturphilosophie des beginnenden 19. Jahrhunderts, die vielfach auf J. Böhme'schen Prinzipien fußte. Diese Erscheinung gibt mir die Veranlassung, in einem kurzen Überblick die Böhme'sche Mystik und im Anschlusse daran die herrschenden naturphilosophischen Ansichten um die Jahrhundertwende zu beleuchten. Nach der Lehre Böhme's sind in Gott, dem Mysterium magnum, drei Prinzipien, das Feuer-, Licht- und das sg. Wesen-Prinzip. Kreatürliche Abspiegelungen dieser drei Prinzipien stellen sich dar einmal in der höllischen Welt: der herbe Zorn, die Nacht, das Prinzip des Bösen, in Gott latent, ist darin ins Dasein getreten; ferner in der himmlischen Welt, wo die sanfte Liebe, das Licht, das Prinzip des Guten Realität erhält, endlich in der irdischen Welt, wo der beständige Gegensatz zwischen gut und böse herrscht. In unserer Welt gibt es nichts, das nicht sein Urbild in der lichten oder finstern Vorwelt hätte.

Der Mensch als Ebenbild Gottes ist zugleich der Mikrokosmos. Das dreifache Prinzip tritt auch im Wesen und Leben des Menschen auf. Aus dem ersten Prinzipie in Gott „urständet“ das Feuerleben in der Seele oder die feurige Seele, aus dem zweiten Prinzipie die Lichtseele, aus dem dritten die tierische Seele; in analoger Weise ist auch ein himmlischer, siderischer und elementarischer Leib zu unterscheiden. An den theogonischen Prozeß schließt sich entsprechend der kosmogonische und anthropogonische an.

Großer Einfluß wird dem Siderismus zugestanden; nachdem einmal die Sternwelt existierte, wurde durch sie das siderische Leben hervorgerufen. „Alles was lebt und webt, wird von den Sternen erweckt und zum Leben gebracht“¹⁰⁾. Nach der „Eröffnung“ der vier Elemente, wurden Kreaturen alsbald geschaffen, „Geister aber im Feuergestirne“; von diesen, die weder Engel noch Teufel sind, sagt Böhme: „Es sind nicht alle heilig, welche in den Elementen wohnen“. „Während Geister in den Kräften der heiligen Welt leben, so herrschen andere in der äußeren Welt über die Kräfte der Sterne und über die vier Elemente“. Etwas Ähnliches behauptete auch schon Parazelsius¹¹⁾.

Die Erde, von der Vierzahl beherrscht, hat vier Elemente, Formen des Seins und Wirkens, die sich auch schon in der höhern Welt finden, wie denn überhaupt die sichtbare Schöpfung bloß Abbilder enthält; diese Elemente sind in beständigem Kampfe gegen einander, der aber infolge der Einheit, woraus sie hervorgehen, nicht bis zur gegenseitigen Vernichtung fortschreiten kann. Die Elemente, zwar etwas Sinnliches, aber keine toten, leblosen Stoffe, sind nur eine Offenbarung des inneren ewigen Elementes. „In jedem äußerlichen Dinge liegt noch ein Ewiges, Unvergängliches verborgen, welches aus dem erstorbenen Wesen dieser Welt in schönen Bildern wieder hervordringt“¹²⁾.

⁹⁾ Fechner, Dr. H. Adolf, Jak. Böhme, sein Leben und seine Schriften mit Benutzung handschriftl. Quellen, Neues Lausitzisches Magazin 33. und 34. Bd., Görlitz 1857/8, S. 69.

¹⁰⁾ ¹¹⁾ Hamberger Dr. Julius, die Lehre des deutschen Philosophen Jak. Böhme, München 1844, § 121 u. § 94.

¹²⁾ Hamberger, a. a. O. § 140.

Die Seele des Menschen steht unter dem mächtigen Einflusse der vier Elemente. In dem Buche von den „Vier Komplexionen“¹³⁾ statuiert Böhme dieselbe Parallele zwischen den Elementen und Temperamenten, wie sie schon in älterer Zeit, besonders auch von Parazelsus aufgestellt worden ist. Der Mystiker spricht von vier „Herbergen“, in welche die Seele eingeschlossen sei: „Unter diesen vier Herbergen ist je eine in einem Menschen offenbar und nicht alle vier, nach den vier Elementen, die jeder Mensch in sich hat, und von denen eines unter den vieren das Oberregiment des Lebens führt. Diese vier Herbergen oder Gestaltnisse heißen: die cholerische, die sanguinische, die phlegmatische und die melancholische. In der cholerischen zeigt sich des Feuers Natur und Eigenschaft, in der sanguinischen die der Luft, in der phlegmatischen die des Wassers, in der melancholischen aber der Erde Natur und Eigenschaft.“ Die aus den verschiedenen Temperamenten resultierenden moralischen Qualitäten, Tüchtigkeiten und Fehler, benützte der Philosoph, um an ihrer Hand in dem als Anhang beigefügten „gemeinen Spiegel, darin sich jeder besehen mag“, Winke und Warnungen zu erteilen. Nach den Worten Friedrich Schlegels ist Böhme „der umfassendste, reichhaltigste und mannigfaltigste von allen Mystikern Seine Philosophie ist der Form nach religiös — eine Philosophie der Offenbarung; der Inhalt seiner Lehre ist philosophisch, der Geist poetisch“¹⁴⁾. Die Tiefe seines Gefühls, die Fülle seiner reich begabten und hocheleuchteten Phantasie, die einzelnen poetischen Schönheiten, den oft sehr dichterischen Ausdruck kann Schlegel nicht hoch genug anschlagen. Er sagt geradezu: „Die Geschichte der deutschen Sprache darf ihn nicht mit Stillschweigen übergehen“, mag man auch über seine Philosophie denken wie immer¹⁵⁾.

Das schöne Wort, das einst Sokrates über Heraklits tiefdunkles Werk „Von der Natur“ gesprochen haben soll: „Was ich von dem Werke verstanden habe, ist vortrefflich; was ich nicht verstanden, muß voll von göttlichem Geiste sein“, dies Wort der liebenswürdigsten Redlichkeit wird in Bezug auf die geheimnisvollen Schriften des Görlitzer Philosophen einmal recht passend in Erinnerung gebracht¹⁶⁾.

Der Münchner Gelehrte Franz von Baader war ein leidenschaftlicher Anhänger der Theosophie Böhmes, den er als „ausgelernten und ehrbaren Meister nicht nur in der Schuhmacherkunst, sondern auch in der Philosophie“ seinen Freunden und Bekannten nicht genug empfehlen konnte. Um dieselbe Zeit als Novalis und die Gebrüder Schlegel aus der Mystik Böhmes in vollen Zügen schöpften, wurde auch Ludwig Tieck „durch seine Liebe zum Sonder-

¹³⁾ K. W. Schiebler, Jak. Böhmes sämtl. Werke, 7 Bde., Leipzig 1846, 6. Bd. S. 427—450.

¹⁴⁾ C. J. H. Windischmann, Friedr. Schlegels Philosoph. Vorlesungen, 2 Bde., Bonn 1836, S. 424—429.

¹⁵⁾ Fried. Schlegel, Geschichte der alten und neuen Literatur, 2 Teile, Wien 1815, II. S. 254.

¹⁶⁾ Franz Horn, die Poesie und die Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart, 4 Bde., Berlin 1822—1829. I. Bd., 2. Buch §§ 64—75 Jakob Böhme, S. 248. Es ist leicht verständlich, wie die Romantiker dazu gekommen sind, diesen von urdeutschem Geiste erfüllten und ihnen so wesensverwandten Mystiker „zu einem Heros zu erheben, dem eine Stelle neben den ersten Größen deutschen Geistes gebührte“, sagt Ederheimer Edgar, Jakob Boehme und die Romantiker, Heidelberg 1904, S. 13; siehe ebenda den Abschnitt „Grundzüge der Boehme'schen Lehre“ (S. 13—25), worin der Verfasser besonders die religiös-ethische Seite der Böhme'schen Philosophie betont.

baren und Alten“ zu den Mystikern, vorzüglich zu J. Böhme geführt, „der sich binnen kurzem aller seiner Lebenskräfte bemächtigte“. „Der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinnes und dieser lebendigsten Poesie,“ schrieb er in lebhafter Erinnerung daran mehr als ein Jahrzehnt später an Solger, „beherrschte mich nach zwei Jahren so, daß ich von hier aus nur das Christentum verstehen wollte, das lebendigste Wort im Abbild der ringenden und sich verklärenden Naturkräfte, und nun wurde mir alle alte und neuere Philosophie nur historische Erscheinung: von meinem Wunderlande aus las ich Fichte und Schelling und fand sie leicht, nicht tief genug und gleichsam nur als Silhouetten oder Scheiben aus jener unendlichen Kugel voll Wunder“¹⁷⁾. Zu diesem Enthusiasmus trug Baader nicht wenig bei, der sich gegen Tieck, als dieser 1804 nach München kam, in einem dreistündigen Monologe über den Theosophen erging. Später schloß Tieck, von seiner „Uebersättigung an den Mystikern“ geheilt, mit J. Böhme, „der einmal alles Land und alle Festungen in ihm erobert hatte, einen richtigen Freundschaftsbund und Grenzvertrag“.

Baader wirkte auch auf Schelling ein und forderte ihn mündlich auf, von Spinoza „zur saftigen Weide“ Böhmes überzugehen, eine Mahnung, die bei Schelling ein offenes Ohr fand. Außer den Naturwissenschaften schenkte dieser nun auch den alten Mystikern seine Aufmerksamkeit; die reichen naturphilosophischen Ideen und phantasievollen Grundanschauungen eines Paracelsus und anderer mittelalterlichen Denker findet man bei ihm wieder.

Gleichwie Böhme sieht nun auch Schelling alles Einzelne in seiner ihm innewohnenden Allgemeinheit, das Unendliche im Endlichen; aus dem Sterblichen schaut ihn das Unsterbliche an. Ueberall in der Natur die Harmonie des Gegensatzes zu suchen, ist auch Schellings Bestreben. Ebenso wie nach Böhme das gesamte „Erdleben“ vom siderischen Geiste beherrscht ist, wie er die Elemente als „den Leib des Sterngeistes“ bezeichnet, so spricht Schelling von einem „Riesengeiste, der in der Natur steckt, der, zwar versteinert mit allen Sinnen, doch oft die Flügel regt, sich gewaltig dehnt und bewegt, in toten und lebendigen Dingen tut mächtig nach Bewußtsein ringen“. Die Natur soll aus dem Ganzen des menschlichen Wesens gedeutet werden. Die Natur ist der sichtbare Geist und der Geist die unsichtbare Natur; diese absolute Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns hat zur Folge, daß für Geist und Natur die nämlichen Gesetze gelten, daß auch in der Natur ein einziges Lebensprinzip, die im Ganzen und in allen Teilen waltende „Weltseele“ wirksam ist, daß es da abstoßende und anziehende Kräfte gibt, aber auch die nämlichen Triebe nach Organisation. Nur durch den Gegensatz kann sich die Individualität behaupten; aber das Verschiedene wird in dem einen bildenden und belebenden Prinzip, wohin die Gegensätze immer zurückstreben, zusammengehalten und so ist das Universum von der Harmonie der Gegensätze beherrscht. Alles ist Symbol. „Spiegel und Spur des Unendlichen ist überall, auch in uns.“ Natur und Geist, einst durch die Spekulation getrennt, sind nun wieder vereinigt; daher ist auch die Schranke zwischen Natur- und Geisteswissenschaften gefallen. Novalis' Wort „die Physik ist nichts als die Lehre von der Phantasie“ ist in Schellings

¹⁷⁾ Ludw. Tieck und Friedr. v. Raumer, Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, 2 Bde., Leipzig 1826, I. S. 538 ff.

Naturphilosophie erfüllt. Dieser selbst lehrt, daß „der wahre Philosoph die ganze Welt wie ein Poem mit dichterischem Auge ansehen“ müsse. Durch seine ästhetisch-intellektuelle Anschauung der Natur ist seine Naturphilosophie „nicht Wissenschaft und begreifende Erkenntnis, sondern Poesie der Natur“. So gewinnt die Natur ganz und gar den phantastischen Schein, den sie in der romantischen Weltanschauung überhaupt hat¹⁸⁾.

Schellings Naturansicht wirkte nun befruchtend auf die Dichtung ebenso wie umgekehrt die Dichter, denen er mit seinem Denken nahe stand, auf ihn zurückwirkten. Wie Goethe mit dem Philosophen der Romantik sympathisierend längere Zeit ein großes Naturgedicht plante, worin er sicher die Schelling'schen Ideen poetisch gestaltet hätte, so trug sich Schelling, von A. W. Schlegel angeregt und in deutscher Verskunst unterrichtet, im Sommer 1800 mit dem Stoffe zu einem großen Naturepos; auch der Physiker Steffens erzog neben anderen Stoffen den Gedanken zu einem „Epos des Alls.“ So begreift man die Freude des „annexionssüchtigen“ Aug. Wilh. Schlegel, die auch sein Bruder Friedrich vollends teilte, „in der Physik eine neue poetische Provinz“ begrüßen zu können. Im Briefe an Schleiermacher vom 9. Juni 1800 schrieb er bezeichnend: „Die echten Physiker sah ich im Geiste schon alle zu uns übergehen; es ist doch wirklich etwas Ansteckendes und Epidemisches dabei; der Depoetisationsprozeß hat freilich lange genug gedauert, es ist einmal Zeit, daß Luft, Feuer, Wasser, Erde wieder poetisiert werden. Goethe hat lange friedlich am Horizonte gewetterleuchtet: nun bricht das poetische Gewitter, das sich um ihn versammelt hat, wirklich herein, und die Leute wissen in der Geschwindigkeit nicht, was sie für altes verrostetes Geräte als Poesieableiter auf die Häuser stellen sollen“¹⁹⁾. Diese Worte waren gleichsam ein Programm und für die poetische Produktion der nächsten Zeit von nachhaltigster Wirkung.

Es erübrigt, hier auch noch einer andern geistigen Bewegung im Rahmen der naturwissenschaftlichen Forschungen dieser Zeit zu gedenken, die namentlich auch die literarischen Kreise interessierte und in feinerer oder stärkerer Nuance hier und dort in der Dichtung zum Ausdrucke kam. Auf dem Gebiete der Geognosie nämlich, einer Wissenschaft, die hauptsächlich in Abraham Gottlob Werner zu Freiberg in Sachsen ihren Begründer sieht, bekämpften sich zwei Anschauungen: der Neptunismus und der Vulkanismus. Die erste Doktrin hatte in Werner einen entschiedenen Vertreter. Nach ihm seien nicht die aus dem Innern der Erde auswärts wirkenden Kräfte vulkanischer Natur, sondern die von oben abwärts wirkenden bei der Bildung der Gebirge tätig gewesen. Alle Quelle neuer Bildung und Bewegsamkeit liege oben, in dem noch Flüssigen, im Gewässer; der Ozean sei der eigentliche Quell aller Bildungsgeschichte der Erde.

Infolge der ungeheuren Beliebtheit des Freiburger Lehrers bei den Romantikern, die sich mit anderen hervorragenden Männern wie Steffens, Schubert zu seinen Vorlesungen drängten, kann man leicht einsehen, daß Werners Theorien in die weitesten Kreise getragen wurden; selbst Goethe

¹⁸⁾ Noack L., Schelling und die Philosophie der Romantik, 2 Teile, Berlin 1859, I. S. 305 u. 384.

¹⁹⁾ R. Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin 1870, S. 634 u. Anm.

wurde durch den mächtig wogenden Streit der Neptunisten und Vulkanisten beständig in Atem gehalten, als er „veranlaßt durch den Flötzbergbau“ sich eingehender mit der Geognosie beschäftigte.

Seiner ruhigen Naturanschauung mußte, da ihm alles Gewaltsame und Sprunghafte als nicht naturgemäß in der Seele zuwider war, natürlich der Neptunismus mehr zusagen als der gewaltsame und turbulente Charakter des Vulkanismus. Im hohen Greisenalter bezeichnete er sich noch als „fünfzig-jährigen Schüler und treuen Anhänger der sowohl gegründet scheinenden als über die ganze Welt verbreiteten Wernerischen Lehre“; doch sprach er auch von der „stillen Kriegserklärung gegen Werner“ und glaubte zu fühlen, daß dessen Lehre „so manches Problem unaufgelöst liegen ließ“. Dem Dogmatismus jeglicher Art abgeneigt, stand Goethe über den streitenden Parteien. Im allgemeinen war er auch nicht gegen die Mitwirkung vulkanischer Kräfte bei der Bildung der Erdoberfläche; nur die extremen Ansichten der Vertreter dieser Richtung forderten manchmal seinen Unmut und Sarkasmus heraus, so besonders im „Faust“²⁰⁾ das Heben und Schieben gewaltiger Felsmassen durch Seismos, den Gott des Erdbebens, so daß die Sirenen und Sphinx erschrecken; das plötzliche Entstehen ganzer Gebirge über Nacht. „Der Erfolg jenes „Rüttelns und Schüttelns“ d. h. der lokal-vulkanischen Bewegungen erscheint so gewaltig, daß wir in Zusammenhang und Fortgang der Handlung diese Schilderung als eine ernste, mit poetischer Absicht ausgeführte deuten zu müssen glauben“, sagt mit Bezug auf diese Stellen ein Interpret²¹⁾. In dem folgenden Dispute über die Natur und das Geheimnis der Weltentstehung zwischen dem ruhig-milden Thales mit seiner Annahme, daß alles allmählich aus dem Wasser entstanden sei, und dem leidenschaftlichen Anaxagoras, dem Vertreter der Ansicht, daß alles durch plötzliche, gewaltsame Revolution aus dem Feuer hervorgegangen sei, läßt uns der Dichter nicht im Zweifel, welcher von beiden Erklärungen er zuneigte; übrigens perhorreszierte er noch einmal im 4. Aufzuge die Ansicht von der Existenz eines Zentralfeuers im Innern der Erde. Auch in den „Zahmen Xenien“ und sonst bei verschiedenen Gelegenheiten machte Goethe aus seinem Widerwillen gegen „die tollen Strudeleien“ der extremen Vulkanisten kein Hehl²²⁾.

Eine Zeitlang widmete Goethe auch in der Dichtung dem feuchten Elemente liebevolle Beachtung; so beispielsweise in der Ballade „Der Fischer“, in dem unvergleichlichen Liede „An den Mond“, wo ihm das Fließende, Rauschende des Elementes sowohl nach der freundlichen als nach der feindlichen Seite hin einmal zum Symbole der rauschenden Freude, dann zum Bilde menschlicher Verluste wird, in dem Singspiele oder, wie er es selbst nennt, in dem Wald- und Wasserdrama „Die Fischerin“; diese Dichtung, nach der Konzeption des Dichters durch die magische Beleuchtung des sich hinschlingelnden Laufes der Ilm, also durch den romantischen Hintergrund des Wasserelementes gehoben, mit der Einfügung der gruseligen Geschichte vom Wassermanne und der das spukhafte Leben der Natur reizend darstellenden Ballade „Erlkönig“ (Elfenkönig) sollte allerdings nur einem ephemeren Zwecke dienen.

²⁰⁾ 2. Teil, 2. Aufz. Klassische Walpurgisnacht.

²¹⁾ Alex. v. Oettingen, Goethe's Faust. Text und Erläuterungen in Vorlesungen, Erlangen 1880, S. 153 f.

²²⁾ Goethes Werke, Hempel, Berlin, 33. Bd., Einleitung S. CLIX.—CLXXX. Versch. Bekenntnisse S. 466 f.

Anklänge an den Werner'schen Neptunismus und an Schellings naturphilosophische Ideen finden sich auch in der Schrift eines Mannes, der zu Fouqué zuerst als Erzieher und Lehrer, später als beratender Freund in naher Beziehung stand: nämlich in dem Aufsätze „Naturbetrachtungen auf einer Reise durch die Schweiz“ von August Ludwig Hülsen²³⁾, der literarischen Frucht eines längeren mit seinem Freunde Berger in den Jahren 1796 und 1797 genossenen Aufenthaltes in den Alpen. In vier Abschnitten: Ansicht der Schweiz — der Rhein bei Schaffhausen — der Rheinfall bei Laufen — die Rheinfahrt nach Eglisau legt der naturfrohe Beschauer seine mystischen Betrachtungen angesichts der gewaltigen Naturszenerie der Rheinfälle nieder. Im Gegensatz zu Goethe, der in seiner Schweizerreise die Felsen als das ihm wunderbarste Phänomen beim Rheinfall bezeichnet, ist Hülsen vom Zauber der wogenden Fluten, vom „herrlichen Wandel des Stromes“ hingerissen: „Die Natur, die ewige, erhabene Göttin, in ewiger Nähe dem Menschen wandelnd, leuchtet Leben und Freude; doch nirgends so sichtbar und freundlich dem Auge als im Lichte der Gewässer und in der leicht dahin schwebenden melodischen Welle“²⁴⁾.

Ungefähr in folgenden Gedanken spricht Hülsen aus der tief religiösen Anlage seines Gemütes die Naturvergöttlichung aus. Der erhabene Strom ist ein Bild des Menschen in seiner jugendlichen Kraft und seiner ungeschminkten Wahrheit; hier, angesichts der hohen Weisheit des Schönen, die im Strome dem Beschauer entgegenlächelt, wird sich der freie Mensch, der mit wahren Gefühle, mit innig vertrauender Liebe und Hingabe diese erhabenen Schönheiten anschaut, der sichtbaren Beziehung seines ganzen schönen Daseins mit der Natur bewußt. In ihrer Wahrheit spiegelt sich die Wahrheit seines Wesens. Nicht am Einzelnen darf der Blick haften bleiben, sondern er muß durch die ewige Verknüpfung der wechselnden Erscheinungen sich weiten; jede einzelne Erscheinung in der Natur ist nur ein Strahl ihrer Unendlichkeit. Wer mit solcher Wärme des Gefühles die Natur beobachtet, an dessen Sinn spricht nichts Leeres und Totes, er belebt alles; was er auch immer anschaut, wird ihm Berührung des freien harmonischen Lebens. Aber nur harmonische Bildung ermöglicht diese freiere und höhere Anschauung der Natur in ihrer erhabenen, göttlichen Schönheit; in solcher Anschauung vereinigt sich höchste Energie des Geistes mit größter Empfänglichkeit des Gemütes. Durch ihre stille, bleibende, ewig-schöne Harmonie erscheint die Natur als der Ausdruck des sittlichen Ideales für den freien tätigen Geist.

Bei seinem hohen Gedankenfluge schwelgt Hülsen in kühnen Bildern und malenden Beiwörtern, die ihm das Anschauen des majestätischen Stromes und seiner großartigen Fälle entlockt. Seine Sprache ist höchste, rhythmische Prosa mit zahlreichen hexametrischen Anklängen, hie und da aufsteigend zu begeisterten feierlichen Hymnen. Es bedarf nicht großer Phantasie, um aus dieser lebendigen, die Naturmusik versinnlichenden Sprache das süße, melodische Wellengeflüster des ruhig dahinfließenden Gewässers oder das dumpfe, donnerartige Getöse des Stromfalles zu hören.

²³⁾ Schlegel A. W. und Friedr., Athenaeum, Berlin 1798.—1800, III. Bd., 1 Stück S. 34—57.

²⁴⁾ Athenaeum, a. a. O. S. 40.

Noch im gleichen Hefte des Athenaeums²⁵⁾ charakterisierte Friedr. Schlegel Hülsens Aufsatz: „In ungestörter Harmonie dichtet Hülsens Muse schöne, erhabene Gedanken der Bildung, der Menschheit und der Liebe. Es ist Moral im hohen Sinne; aber Moral von Religion durchdrungen, im Uebergange aus dem künstlichen Wechsel des Syllogismus in den freyen Strom des Epos“. Seinem Bruder gegenüber pries er in überschwänglichem Lobe Hülsens Betrachtungen als „philosophische Kirchenmusik“, in welcher das Wasser göttlich verehrt werde; im Vergleiche dazu erschien ihm Goethes Schweizerreise in ihrer anspruchslosen Einfachheit und klaren Anschaulichkeit „erbärmlich, frostig und platt“²⁶⁾. Hülsen, der bei Dichtern und Philosophen seiner Zeit in hohem Ansehen stand, befaßte sich noch gegen Ende seines Lebens lebhaft mit naturphilosophischen Studien. Wenige Tage vor seinem Tode äußerte er sich anläßlich eines Besuches in der heimatlichen Mark zu Fouqué, nicht diese wirkliche, endliche Natur, sondern ihre erhabene Idee sei es, worauf sein ganzes Ringen gestellt sei²⁷⁾. In einem Briefe vom 12. Mai 1809 schrieb Fouqué an Varnhagen, daß sich trotz einiger Mißverständnisse viele Berührungspunkte zwischen ihm und dem befreundeten Hülsen fänden und daß er „schon oft recht beweglich durch ihn angeregt“ worden sei. Sicherlich darf man es wenigstens teilweise dem Einflusse Hülsens, seinen Naturansichten und nicht zuletzt seinem Aufsätze im Athenaeum zuschreiben, daß Fouqué später in seinem Wassermärchen das feuchte Element mit so lieblichem Behagen und Zauber zu malen verstanden hat.

II.

Aus dem wiedererwachten Interesse für die Geheimnisse der Märchenwelt und speziell für die Gestalten des altgermanischen Volksglaubens, ferner aus den Bestrebungen der Naturphilosophen, das alte herrliche Leben und Weben im Schoße der Allmutter Natur zu verstehen, und ihren Resultaten erklärt sich die Einführung der Elementargeister in die Poesie der Romantik.

Auch ohne in nähere Beziehung zu höheren Wesen gesetzt zu werden, wirkten die überall hervortretenden Urstoffe der Elemente von jeher mit ihrer stillen, großen, unmittelbaren Gewalt auf das menschliche Gemüt ein und wurden auch im deutschen Volke seit unvordenklichen Zeiten mit heiliger, ehrfurchtvoller Scheu betrachtet; jene genannte Beziehung aber fehlte in keiner Mythologie. In der heidnischen Zeit wurden die Natur-Elemente als Wirkungsgebiet einzelner Götter heilig gehalten. Neben den Göttern kannte man eine ganze Reihe niederer Dämonen, die man unter dem Namen Wichte und Elben zusammenfaßt; diese bildeten ein eigenes Geisterreich auf Erden; sie waren mit übernatürlichen Kräften begabt, womit sie den Menschen schaden und helfen konnten. Zur Zeit des untergehenden und sich zersetzenden Heidentums nahm besonders der Kultus dieser niederen Geister stark zu. In christlicher Zeit traten allmählich im Volksglauben an Stelle der feindlichen dämonischen Mächte des Heidentums entweder die aus dem Himmel verstoßenen übermütigen Engel oder auch die Geister der Abgeschiedenen, mit denen der Glaube an das Fortleben der Seele die ewig

²⁵⁾ a. a. O. S. 23.

²⁶⁾ R. Haym, a. a. O. S. 453 f.

²⁷⁾ Fouqué, Lebensgeschichte S. 294.

belebte und bewegte Natur bevölkerte; in der Folge wurde der Zusammenhang zwischen den mythischen Gebilden und den Seelen der Verstorbenen oft vergessen; so blieben die elbischen Wesen der Elementargeister als die Vertreter der in der Stille wirkenden elementaren Kräfte in der Natur.

Im Schoße der Erde, in der Luft, in der Tiefe der Flüsse und Meere, ja selbst in den Flammen des alles verzehrenden Feuers sah man sie umherwandeln; allüberall wo die wunderbaren, geheimnisvollen Wirkungen der großen Natur zum Nutzen oder Schaden der Erdbewohner ins Dasein traten, bevölkerte der naive Sinn, die schaffende Phantasie des Volkes die Natur mit solchen Wesen. Im Gegensatz zu den Riesen, welche die gewaltigen Naturerscheinungen verkörpern sollen, sind sie von äußerst kleiner Gestalt, bald schön, bald häßlich, mit übermenschlichen Gaben ausgestattet, die sie entweder zu Nutz und Frommen oder zum Schaden der Menschen gebrauchen. Je nach der Örtlichkeit, wo diese elfischen Geister wohnen, in der Luft, im Sonnenscheine als Sylphen, unter der Erde als Zwerge oder Kobolde, im Walde als Baum-, Holz- und Waldelben, im Wasser als Nickelmänner und Nixen kommen zu den allgemeinen Zügen noch manche besondere.

Die verschiedenen germanischen Stämme bildeten je nach der natürlichen Beschaffenheit der Gegend, wo sie siedelten, bald diese, bald jene elbische Art besonders aus. Dieser Gestalten, des religiös-mythischen Ursprunges entkleidet, bemächtigte sich schließlich das Volk in Dichtung und Sage und schuf Blüten zartester Poesie, „die noch heute im Volke nicht erloschen ist, die dem Kinde die erste Freude an der Dichtung unseres Volkes bringt und den Mann an die alte Einfachheit und Tiefe des germanischen Stammes mahnt“¹⁾.

Die Hauptquelle für Fouqués dichterische Verwendung der Elementargeister war nach seinem eigenen Geständnisse Theophrastus Parazelsus. „Ganz leicht war es nicht, aus dem rätseltiefen Naturphilosophen klug zu werden. Umso minder leicht, als seine Orakelsprüche in einer Mischung von Küchen- oder doch Mönchslatein und nachlässig hingeworfenem Provinzialdialekt des 16. Jahrhunderts dargeboten sind“. Desungeachtet machte sich Fouqué mit großem Eifer an das Studium der ihm zufällig bei einer Versteigerung in die Hände geratenen „alten Ausgabe des Sprachmengers“ vom Jahre 1590²⁾. Die „unerschütterliche, fast gläubig zu nennende Ueberzeugung des greisen Zaubermeisters“ von der ganz „zuverlässigen Wirklichkeit seiner Elementargeister“ machte auf Fouqué den nachhaltigsten Eindruck. Je klarer und anschaulicher das Vorbild, umso folgerichtiger und getreuer konnte „die Abspiegelung“ sein³⁾.

Die Schriften des Parazelsus mußten in Fouqué infolge seiner Bekanntschaft mit J. Böhme das Gefühl des Bekannten und Vertrauten erwecken. Nicht nur die Lehre Böhmies von den drei Prinzipien, sondern auch die Grundanschauungen der Naturphilosophen seiner Zeit fand Fouqué bei dem

¹⁾ E. Mogk: Die elfischen Geister in H. Pauls Grundriß d. g. Phil. 1. Bd., XI. Abschn., Kap. VI. S. 1027–1039.

²⁾ Fouqué-Wilh. Neumann, Die Musen, eine norddeutsche Zeitschrift, Berlin 1812, 4. Quartal S. 198.

³⁾ Fouqué, Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand, Halle 1841. Nachwort 12. Bd. S. 136 ff.

alten Philosophen, der auch der neptunistischen Ansicht von der Entstehung der Erde keineswegs ferne stand. Auch nach Parazelsus gibt es in der Natur „nichts Korporalisches“, das nicht auch einen „Spiritus“ in sich verborgen hat; nicht nur Menschen und Tiere, sondern auch „alle korporalischen und wesentlichen Dinge“ sind belebt⁴⁾. Die Elementargeister des Parazelsischen Systems sind nicht, wie M. B. Lessing meint⁵⁾, bloße Personifikationen des in den Dingen wirksamen Lebensprinzipes, die der Naturphilosoph eingeführt habe, „um dem herrschenden Aberglauben zu gefallen“, sondern wirkliche Geschöpfe Gottes, wie aus dem liber de Nymphis . . .⁶⁾ ganz klar erhellt.

In dieser Abhandlung über den Ursprung der vier Geschlechter der „Geistmensen“, der Wasser-, Berg-, Feuer- und Windleute, unterscheidet Parazelsus das „Fleisch aus Adam“, die Menschen, und „das Fleisch, das nit ist aus Adam“, die Geistmensen, deren subtiles Fleisch nicht zu fassen und zu greifen ist und das ohne Türen und Öffnungen durch Mauern und Wände unbeschadet dringen kann. Diese Kreaturen sind nicht reine Geister; denn sie haben Blut, Fleisch und Gebeine wie die Menschen, essen und trinken, wandeln wie Menschen, bringen Kinder zur Welt und sind den nämlichen Krankheiten unterworfen. Sie sind aber auch keine bloßen Menschen; sondern „besser“ d. i. höher geartet als die Menschen; denn ihr Wandel ist „geistlich“, nach Geisterart. Mit Vernunft begabt und in Gebäuden und Werken gleich den Menschen, entbehren sie aber der Seele und sind durch Christus nicht erlöst. Wie der Mensch ein Ebenbild Gottes ist, so sind die Geistmensen nach dem Bilde des Menschen gestaltet, ohne Menschen zu sein. Da sie keine Seele haben, können sie auch Gott nicht dienen. Ihr Sterben gleicht zwar dem der Menschen, aber im Tode sind sie dann wie „das Vieh“; „vor dem Gerichte Gottes und in der Auferstehung sind sie „Vieh und nicht Menschen“.

Mit der Terminologie ist Parazelsus zwar nicht einverstanden, doch läßt er es bei den herkömmlichen Namen: Wasserleute Undinen, Luftleute Sylvestres, Bergleute Gnomi und Feuerleute, besser Vulkani als Salamandri genannt, bewenden. Diesen Geistmensen hat Gott die vier Elemente, die er auch nicht ohne wunderbare Kreaturen lassen wollte, als Regionen zugeteilt. Jedes Wesen hat das ihm zukommende „Chaos“ als Aufenthalt und kann außerhalb dieses „Chaos“ weder gedeihen noch existieren. Wie „das Chaos“ der Luft den Menschen als Aufenthalt zugewiesen ist, so ist auch die Luft nur den Sylvestres, die Erde nur den Gnomen, das Wasser nur den Wasserleuten, das Feuer nur den Vulkanen die angemessene Region; der Elementargeist bleibt nur in seinem „Chaos“ gesund, in einem andern stirbt er. Die Nymphen wohnen im Wasser und in fließenden Bächen. Leute, die durchreifen oder darin baden, können sie ergreifen. In den Felsen und Berghöhlen wohnen die Bergleute; öfters findet man da seltsame Gewölbe und Gemächer, die von ihnen gebaut sind; auch in Bergwerken haben sie gern ihren Aufenthalt. In den aethnischen Bergen hausen die Vulkanischen; oft kann man ihr

⁴⁾ Lessing Michael Benedikt, Parazelsus, sein Leben und Denken, 3 Teile, Berl. 1839, I. S. 91.

⁵⁾ Lessing M. B., a. a. O. S. 95 und Anm.

⁶⁾ Joh. Huser, Paracelsi Philippi Theophrasti Bücher und Schriften, gedruckt bei Konrad Waldkirch, Basel 1591; 9. Teil liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et de caeteris Spiritibus S. 45—78.

Geschrei, Zimmern und Werken heraushören, besonders aber aus dem Abbrennen des Elementes ihren Aufenthalt entnehmen. Jedes „Chaos“ hat zwei Sphären, den Himmel und den Boden, zwischen denen jedes Wesen seine ihm zuträgliche Nahrung findet; auch die Elementargeister finden Speise und Trank in dem ihnen zugewiesenen „Chaos“; doch ist dies eine geheimnisvolle Nahrung, die nicht weiter zu ergründen ist. Ihrer angeborenen Natur gemäß werden auch die Elementargeister von Gott bekleidet und sind ebenso wie die Menschen zu einer ihrem Aufenthalte entsprechenden Arbeit bestimmt. Tag und Nacht, Hitze und Kälte, Sommer und Winter gibt es auch in der Welt der Elementargeister, die gleich der irdischen Welt das Firmament und die Himmelskörper hat.

Die Unterschiede unter diesen Wesen treten besonders in der äußern Körperbeschaffenheit zutage. Nur die Wasserleute „halten Menschenperson“, d. h. ihre Frauen und Männer sind den Menschen gleich gestaltet. Rauher, gröber, länger und stärker als Wasserleute und Menschen sind die Sylvestres. Auf zwei Spannen Länge ungefähr beschränkt sich die Größe der Bergleute. Die Salamander sind lang, schmal und dürr.

Die Elementargeister leben nicht bloß für sich; sie treten nach Gottes Absicht auch zu den Menschen in Beziehung. Wie nämlich Gott Teufel und Engel den Menschen offenbar werden ließ, so trägt er auch Sorge, daß die Menschen von diesen wunderbaren Geschöpfen, die sie sonst noch schwerer als die Engel erkennen könnten, Kunde erhalten. Er läßt diese Geister zu den Menschen kommen, unter ihnen wandeln und mit ihnen verkehren. Insbesondere gilt dies von den Nymphen, die auch im „Chaos“ der Menschen wohl zu leben vermögen, während wir das ihrige nicht ertragen können; daher auch die zahlreichen Besuche, der zwanglose, oft auch intime Verkehr der Nymphen mit den Menschen. Wenn solche Wasserfrauen mit einem Menschen in ein Bündnis kommen und ihm vermählt werden, so empfangen sie kraft des Bündnisses auch eine Seele; alsdann sind sie wie andere menschliche Frauen vor Gott und durch Gott erlöst. So viel vermag das Bündnis zweier Dinge, daß „das minder des mehrern geneußt und Kraft hat“. Die Kinder, die aus einer solchen Verbindung hervorgehen, schlagen dem Vater, dem Menschen aus Adam, nach; darum wird ihnen ebenfalls die Seele eingegossen und sie haben Anspruch auf das ewige Leben.

Um der Beseelung willen haben die Nymphen so großes Verlangen nach einem solchen Bündnisse, daß sie um die Liebe der Menschen buhlen und ihnen nachstellen; denn das Bedürfnis nach Erlösung und Freiheit lebt mächtig in ihnen. Indes nicht alle Elementargeister können sich mit den Sterblichen vermählen; in erster Linie ist dies den Wasserleuten und nach ihnen den Sylvestres möglich; seltener ist die Verheiratung der Berg- und Erdmännlein mit den Menschen, unmöglich ist diese Verbindung den Aethnischen. Bei den letzteren, den Erdmännlein und Aethnischen, beide den Menschen dienstbar und zu Diensten verpflichtet, tritt überhaupt mehr die geistige Natur zutage. Schnell und behend wie die Geister, wissen sie die verborgenen Dinge der Vergangenheit und Zukunft; mit der ihrer Natur zukommenden Weisheit vermögen sie dem Menschen in vielen Stücken zu raten und ihn zu warnen. Wenn sie erscheinen, dann zeigen sie sich auch in menschlicher Gestalt, die Bergleutlein etwa in halber Manneslänge, die Aeth-

nischen in ihrem ganzen Wesen und Gewande feurig. Das Sprachvermögen als das Mittel für den Verkehr mit den Menschen kommt auch den Elementargeistern in verschiedener Weise zu: kundig der Landessprachen und äußerst geschwätzig erweisen sich die Nymphen. Die Sylvestres, scheu im Umgange mit Menschen, können nicht reden, haben aber rasche Auffassungsgabe, wenn man sie belehrt. Gleich den Nymphen sind auch die Gnomen sprachbegabt; selten und schwerfällig reden die Aethnischen.

Elementargeister, die sich mit Menschen verbunden haben, sind fest in Pflicht genommen und können nicht mehr in ihr Element zurück, es sei denn, daß sie in der Nähe desselben erzürnt, beschimpft oder sonst beleidigt werden; dann verschwinden sie nach Geisterart und niemand kann sie mehr finden. Aber das eheliche Band mit dem Menschen ist durch ihr plötzliches Verschwinden durchaus nicht gelöst. „Die Ehe ist noch ganz“ und wird es bleiben, so lange das Leben dauert. Die Elementargeister behalten ihre Seele und werden des Bündnisses wegen am jüngsten Tage wieder erscheinen. Der Mann darf keine zweite Ehe mit einem anderen Weibe eingehen; geschieht es doch, so wird er gegen sein erstes Weib wortbrüchig und muß dafür mit seinem Leben büßen; denn gezwungenerweise d. i. höheren Gesetzen zufolge kehrt der Elementargeist wieder und fügt dem Manne den Tod zu. Als Beweis hiefür führt Parazelsus die bekannte „wahrhaftige Historie von der Nymphe des Stauffenbergers“ an, die durch göttliche Zulassung den treulosen Ritter auf der Stelle selbst bestraft habe. Die kurze Polemik, worin sich der Philosoph im Anschluß an diese „Historie“ scharf gegen die „rechten Theologen“ wendet, die die Geistmenschen als Teufel oder Gespenster zu verschreien geneigt sind, zeigt wie überhaupt der Tenor des ganzen Buches aufs unwiderleglichste, wie ernst Parazelsus die Existenz der Elementargeister genommen hat.

Wie hie und da in der Sternenwelt, abweichend von der natürlichen Ordnung, ein Komet erscheint, so gibt es auch in der Welt der Elementargeister gewisse Monstra. Solche „Mißgewächse“ sind die Syrenen, von den Nymphen geboren; mehr auf dem Wasser als im Wasser sich aufhaltend, verbinden sie mit einer etwas seltsamen Gestalt „wider die Frawische Art“ ein auffallendes Wesen. Auch Mißgeburten, wie ein „Münc“ geformt, werden von den Nymphen zur Welt gebracht. Ähnliche Nachrichten von gefangenen „Seebischöfen“ d. h. Meermännern in Gestalt eines Bischofes, in alten holländischen Chroniken aufgefunden und aus den Jahren 1433 und 1531 datiert, verzeichnet auch der sensationslüsterne Joh. Praetorius in seiner „Neuen Weltbeschreibung“, einem Sammelsurium der tollsten Ungeheuerlichkeiten und aberwitzigsten Historien aus der Welt der Elementargeister und Monstra⁷⁾. Andere Monstra sind die Riesen, die von den Waldleuten, und die Zwerge, die von den Erdmännlein stammen, beide wunderbar in ihrer Art. Diese Monstra können aber ihr Geschlecht höchstens auf zwei Generationen fortpflanzen.

Die weiblichen Wassergeister, die überhaupt an Zahl den männlichen weit überlegen sind, in einer Vielheit vereinigt, bezeichnet Parazelsus als

⁷⁾ Praetorii M. Joannis, Anthropodemus Plutonicus, Neue Weltbeschreibung von allerley Wunderbarlichen Menschen, Magdeburg 1666. Abschn. XIV. Von Oceänischen Männern S. 80 f., S. 87 f. und 95.

„Venusberg“; denn „Venus ist ein Nymph und eine Undena“. Diese Nymphen, die ein sehr hohes Alter erreichen und stets unverändert in derselben schönen Gestalt verbleiben, suchen, wie nur immer möglich, mit Menschen in Verbindung zu kommen.

Die Ursache für die Existenz dieser Elementargeister ist nach Parazelsus folgende: In jedem Elemente befinden sich Schätze, die nach Gottes Anordnung nicht unbehütet bleiben dürfen bis zu dem Tage, an dem er sie den Menschen offenbar machen will. So sind die Gnomen die Hüter der Metallschätze im Innern der Berge. Die Vulkanischen üben ihr Handwerk in den Feuerstätten der Erde und schmieden dort im Feuer, was später offenbar werden soll; denn wenn das Feuer erlischt, so folgt die Wacht der Erdmännlein und darnach erfolgt die Offenbarung der bis dahin verborgenen unterirdischen Schätze. Die Luftleute behüten das äußere Gestein, die Undenen die großen Wasserschätze im Meere und in den verschiedenen Gewässern. Die Monstra haben nichts zu hüten; wo sie erscheinen, dort sind sie Vorboten elementarer Unglücksfälle und Schäden. Die Zundeln, das sind die Monstra der Feuerleute, und die Riesen zeigen zukünftige Zerstörung eines Landes an, die Zwerge große Armut, die Syrenen Sekten und Parteiungen im Volke.

So hat Parazelsus in großen Zügen eine Ethnographie der Elementargeister entworfen, die zum Teil auch dem herrschenden Volksglauben entsprach; später ist man immer wieder auf den tiefen, rätselhaften Philosophen zurückgekommen, wenn von Elementargeistern die Rede war. So ist Heinrich Kornmann, der Verfasser des berühmten *Mons Veneris*, fast durchgehend wörtlich seiner Vorlage gefolgt⁸⁾. Ebenfalls auf der Parazelsischen Grundlage mit manchen Anklängen an Theoprast ist das *Sammelwerk Daemonolatria* verfaßt⁹⁾. In den bereits erwähnten *Entretiens sur les sciences secrètes* be ruft sich der Verfasser mehrmals auf Parazelsus¹⁰⁾; in seiner überschwänglich-mysteriösen Abhandlung bringt der Graf Gabalis berühmte historische Gestalten wie Melchisedech, Platon, Achilles, Romulus u. a. m. mit den Elementargeistern in nahe Beziehung (S. 177 ff.) und läßt auch die Salamander als wahre Geschöpfe Gottes in einer eigenen „Oraison“ (S. 143) das höchste Wesen pietätvoll verehren.

Parazelsus hat in seiner Schrift über die Elementargeister nach seiner Ansicht, daß in der Natur nichts Unbelebtes sei, auch die vier Elemente mit Lebewesen bevölkert. Seine Anschauung deckt sich nicht durchaus mit dem herrschenden Volksglauben; diesen in ein System bringen wollen „ist ebenso untunlich, als wollte man die vorüberziehenden Wolken in Rahmen fassen“¹¹⁾. Seinem Systeme gemäß mußte Parazelsus auch für das vierte Element, das Feuer, eine Geister-Kategorie schaffen; daher spricht er von Salamandern oder vulkanischen Geistern. Eigentliche im Feuer lebende Geister gibt es aber im deutschen Volksglauben nicht. Die Feuermänner gelten als arme Seelen, die zur Strafe dafür, daß sie im Leben Übles getan, besonders Betrügereien und Wucher getrieben haben, des Nachts umherwandeln müssen;

⁸⁾ Kornmann Heinrich, *Mons Veneris*, Frankfurt a. M. 1614, Kap. 7, 9 und 28.

⁹⁾ Remigii Nicolai, *Daemonolatria* oder Beschreibung von Zaubernern und Zauberrinnen, 2 Teile, Hamburg 1693.

¹⁰⁾ Neue Ausgabe, London 1742, S. 38, 42, 115 u. a. O.

¹¹⁾ H. Heine, sämtl. Werke, 12 Bde. Leipzig, Hesse. Bd. 8, Elementargeister S. 65.

auch schwimmt die Vorstellung der Feuermänner vielfach in die der Irrlichter¹²⁾. Die mittelalterlichen Sagen vom Salamander beziehen sich auf das Tier, das nach dem Volksglauben im Feuer leben könne. Wie Heine bemerkt, dürfte der Glaube an Feuergeister nur dem Parazelsus seine Entstehung verdanken¹³⁾.

Übrigens lag es auch gar nicht in der Absicht des Parazelsus, den Volksglauben von den Elementargeistern erschöpfend darzustellen; das geht daraus hervor, daß er viele ihm sicherlich bekannte Züge entweder ganz verschweigt oder nur oberflächlich berührt. So sagt er z. B. gar nichts von der zauberischen Schönheit der Nixen, von ihrer betückenden Gestalt und ihren Verführungskünsten, nichts von der zarten Lieblichkeit der Luftgeister, die überhaupt sehr stiefmütterlich behandelt werden, nichts von ihrem Leben und Weben, von ihrem Verhalten zu den Menschen; gerade die Sylphen sind wohl zuerst als Geister in die Vorstellung des beobachtenden Menschen getreten angesichts des geheimnisvollen Säuseln und Wehens der Winde¹⁴⁾, gerade die Sylphen und Elfen sind in der germanischen Dichtung und Sage des Mittelalters am häufigsten von den Elementargeistern genannt worden¹⁵⁾. Wenn Alpenburg in der Einleitung zu den Elementargeistern gegen Parazelsus polemisierend sagt „daß das germanische Heidentum niemals die Elemente personifiziert habe“¹⁶⁾, so kann diese Behauptung gegen Parazelsus nichts beweisen, dem es in seinem Buche über die „Geistmenschen“ um Personifikation der Elemente, wie etwa in der griechischen Mythologie, gar nicht zu tun war.

Das Studium dieser Parazelsischen Schrift hat den Romantiker Fouqué vor allem zur Dichtung seiner „Undine“ bewogen. „Als lichtzarte Perle, einer milden Wehmutsträne vergleichbar, funkelte ihm aus der rauhkantigen Muschelschale entgegen: Undine“¹⁷⁾. Sicherlich sind auch die andern Fouqué'schen Elementargeister auf den Einfluß der nämlichen Schrift zurückzuführen. Die hieher gehörigen Dichtungen sollen hier, weniger mit Rücksicht auf die chronologische Folge der Abfassung, als vielmehr nach ihrer stofflichen Seite geordnet zur Sprache kommen.

Fouqué hat allerdings seinen ersten Plan nicht ausgeführt. Falke, Reh, Goldfisch, Salamander, Eremit war die ursprünglich vorgesehene Reihe von Schauspielen, die das vierelementarische Naturreich abspiegeln sollten. Nur die ersten zwei davon sind 1805 erschienen, in „den ihm so lieben spanischen Maßen“ (in vierfüßigen Trochäen) abgefaßt, mit einer Widmung an A. W. Schlegel. Man braucht es kaum zu bedauern, daß die Reihe nicht vollendet wurde. Erst die intensive Beschäftigung des Dichters mit Parazelsus hat seine Phantasie so stark befruchtet, daß er mit Erfolg die Elementargeister selbst in seine größeren Dichtungen aufnahm, sie redend und handelnd einführte und nicht bloß wie in jenen Anfängen von 1805 eine ganz lockere

¹²⁾ K. Simrock, Handbuch d. deutschen Mythologie, 4. verm. Aufl., Bonn 1874, § 128. S. 465; ebenso Wuttke Dr. Adolf, der deutsche Volksaberglaube d. Gegenwart, 3. Bearbeitung von Elard Hugo Meyer, Berlin 1900, § 761; zu vgl. Dr. Otto Henne—Am Rhyn, die deutsche Volkssage, 2. umg. Aufl., Wien 1879, S. 63 u. S. 504 ff.

¹³⁾ Heine, a. a. O. S. 102.

¹⁴⁾ M. Höfler, Wald- und Baumkult, München 1892 S. 24.

¹⁵⁾ Brüder Grimm, Irische Elfenmärchen, Leipzig 1826, Einltg. Kap. 14. S. CIX ff.

¹⁶⁾ Joh. v. Alpenburg, Mythen u. Sagen Tirols, Zürich 1857, S. 80.

¹⁷⁾ Fouqué, Nachwort zu den Ausgew. Werken, 12. Bd. S. 138.

„Naturbeziehung auf Luft und Erde“ herstellte. Das sonst literarisch ganz unbedeutende dramatische Spiel „Die Zwerge“ (Berlin 1805) enthält gleichfalls einen Hinweis auf die vierelementarische Natur. Der Zwerg Eisbart beklagt sich über das Eindringen der Menschen, die eben auf der Suche nach der verschwundenen Königstochter Almadora sind, in das unterirdische, „tiefe Haus“ der Zwerge, „wo sonst nur mächt'ge Fluten, Luftströme oder alte Feuergluten die Ruhe unterbrechen“. Das nur fragmentarisch mitgeteilte „Elfenspiel“ „Das translocirte Aschersleben oder die Walpurgisnacht“¹⁸⁾, worin der Elfengeist Puck sich einmal in einer Nacht den mutwilligen Scherz erlaubt, die „gute“ Stadt Aschersleben aus Halberstädt'scher Erde nach Sizilien zu versetzen, eine „poetische Kinderei“, wie es Fouqué selbst nennt, sei deshalb erwähnt, weil es uns das früh erwachte Interesse des Dichters für die Welt der Elementargeister verbürgt, die er schon in der Zeit seiner ersten poetischen Versuche in den Kreis seiner literarischen Tätigkeit gezogen hat. Als deren bedeutsamstes Produkt steht die zuerst im Frühlingshefte der „Jahreszeiten“ 1811 mitgeteilte Erzählung „Undine“ im Vordergrund.

Über die Entstehung der Erzählung, ihre Erfolge und weiteren Schicksale, über ihren Zusammenhang mit der Stauffenberger Sage ist bereits von anderer Seite gesprochen worden¹⁹⁾. Hier sei das stofflich-stilistische und sagengeschichtliche Moment in spezieller Hinsicht auf unser Thema der Gegenstand eingehender Würdigung.

Fouqué selbst wendet das Wort A. W. Schlegels auf seine Dichtung an: „Undine bleibt die erste Liebe, und die fühlt man nur einmal“. Auf keines seiner Werke hat der Dichter einen so reichlichen Born wunder süßer Naivität und entzückender Zartheit ausgegossen als auf diese „wehmütigere Geschichte des armen Wasserfräuleins“.

„Du siehst jetzt wirklich eine Undine“, sagt sie selbst in ihrem Berichte voll treuherziger Offenheit am Tage nach der Vermählung zu dem ihr ange- trauten Huldbrand. Was ihr selbst bekannt ist von dem geheimnisvollen Geisterreiche, dem sie angehört, von ihrer entzückend schönen Heimat, von ihren Eltern, von dem Wunsche und Willen ihres Vaters, eines mächtigen Wasserfürsten im mittelländischen Meere, das eröffnet sie ihrem Gatten, dem sie nicht durch Trug zugehören will. Die wenigen Worte, die der Dichter in dem Parazelsischen Buche von den Nymphen, abstrus und klobig, vorgefunden hat, ordnen sich im Munde dieses Wassermädchens zu einem ungemein lieblichen, ergreifend einfachen Geständnisse, das vor unseren Blicken die Herrlichkeiten des Wasserreiches aufrollt und uns noch viel Schöneres von jener märchenhaften, verborgenen Welt ahnen läßt, die jetzt von rauschenden „Fluten mit heimlichen Silberschleiern“ überzogen ist, um sie den Blicken der Sterblichen zu entziehen, die solche Pracht zu schauen heute nicht mehr würdig sind. Die Geschöpfe, die in diesem Zauberreiche wohnen, sind bessere, höher geartete Kreaturen als die Menschen; wie glücklich aber wären sie erst, wenn nicht „ein gar Übles“, eine große Sorge auf ihnen lastete, nämlich, daß sie und alle ihresgleichen in den anderen Elementen dereinst verstieben und vergehen müssen mit Geist und Leib, daß sie ohne Ewigkeits-

¹⁸⁾ Lebensgeschichte, S. 237—240.

¹⁹⁾ Wilh. Pfeiffer, Über Fouqués Undine, Heidelberg 1903. Dazu die Rezension von Jak. Minor, Göttinger Gel. Anzeig. Sept. 1903, Nr. 9 Sp. 739—744.

trost, ohne Jenseitshoffnung während ihres Daseins dahinleben und schließlich spurlos dem Auge entschwinden „wie Sand und Funk' und Wind und Welle“; so sind sie denn trotz aller Daseinsfreude und Augenblickslust, weil sie eben keine Seele haben, nichts anderes als „hübsche Kinder der Natur“. Nach dem Willen des Vaters aber sollte Undine einer Seele teilhaftig werden, wenn auch dann die vielen Leiden der beseelten Geschöpfe auf sie hereinbrächen.

Vor ihrer Beseelung ist sie ein heiter lachendes, naives Naturkind voll Frohsinn und schalkhafter Mutwilligkeit, eine richtige Undena, ein entzückendes Wasserweibchen, ein wahres Konterfei der Natur ihres Elementes: ein anmutig und traulich plätschernder Wiesenquell, in hellster Klarheit Sonnenglanz und Himmelsbläue spiegelnd, meist friedlich rauschend, aber bisweilen ungestüm dahinschießend, ja sogar unberechenbar wild, wenn sich einmal ein Hindernis seinem Laufe entgegenstellt. Durch ein Plätschern am niedrigen Fensterlein der Fischerhütte kündigt sie sich dem eben gekommenen Gaste, dem Ritter Huldbrand, an; was liegt ihr daran, daß durch den schlecht verwahrten Fensterrahmen die Tropfen in die Stube fliegen? Ein nasser, sprudelnder Gruß ist ganz nach dem Sinne dieses übermütigen Naturkindes. Trotz so mancher kindischer Schäkereien und Torheiten, die zu ihren achtzehn Lenzen freilich nicht mehr recht passen und besonders der alten Pflegemutter Kummer verursachen, können ihr doch die Menschen nicht ernstlich gram sein. Der Fischer weiß sein Weib zu trösten. Da sie es nun einmal beide mit dem Wasserelemente zu tun hätten, müßten sie sich auch dessen Launen gefallen lassen: „Du hast es mit Undinen, und ich mit dem See“.

Die rührende Kindlichkeit und holde Naivität ihres Wesens zeigt Undine besonders dem „schönen, freundlichen Gaste“ gegenüber; zütraulich ihm zu Füßen sitzend, fragt sie ihn wie einen alten Bekannten nach dem Woher, Wohin und den näheren Umständen seiner Reise. Flugs hat sich dieses „schöne Bildchen“ in das Herz des jungen Mannes eingeschlichen; bald hat dies berückende Wesen mit dem Zauber seiner natürlichen Jugendfrische und Unschuld das Herz des Ritters in Fesseln geschlagen. Es tut ihm dann innerlich wehe, wenn man dieses liebe, gute Ding schilt.

Ihre Herkunft und Verwandtschaft verleugnet Undine nie. Als sie hört, daß der Onkel Kühleborn die von den mutwilligen Erdgeistern heraufbeschworne Gefahr eines Absturzes von Huldbrand ferngehalten habe und dem Ritter zum Führer und Retter geworden sei, klatscht sie froh in die Hände und ruft: „Danke lieber Bach“! Wenn sie erzürnt und in Bedrängnis ist, ist nichts natürlicher, als daß sie sich an ihre Verwandtschaft in Luft und Wasser um Sukkurs gegen die Menschen wendet. Alsbald rauschen die gewaltigen Wasserfluten des hoch angeschwollenen Wildbaches zum Schrecken der Hütten-Insassen vorüber; auch das Luftelement ist entfesselt: riesige Wolkenmassen ballen sich am nächtlichen Himmel und jagen, vom Sturme gepeitscht, pfeilschnell über den Mond hin, der die Schreckensnacht erhellt; der See heult, die alten Baumriesen ächzen und schütteln unwillig die Wipfel. Da ist Undine in ihrem Elemente; es kostet Mühe, sie endlich heimzuholen. Sobald sie besänftigt und beruhigt ist, hört auch der Sturm und das Unwetter auf. Als der alte Fischer beim leisen Pochen Pater Heilmanns gegen die Hüttentüre einen beunruhigenden Geisterspuk befürchtet, droht das Wasserprinzeßchen, durch ihren Onkel die Erdgeister Mores lehren zu wollen. Sie

gebietet den Elementen und ruft in die gewitterschweren Wolken ein lustig drohendes „Du, Du“! hinein und hält so den Regen auf, bis das Weinfäß in der Hütte geborgen ist.

Auch in ihrem Gottesglauben unterscheidet sich Undine nicht von den anderen Wesen ihresgleichen. Sie nennt sich eine Kreatur Gottes, wie alle Kreaturen zu Gottes Preis geschaffen. Sie will auch alles an sich geschehen lassen, was nach Ansicht der Menschen zu Gottes Ehre gereiche; so läßt sie sich willig taufen. Dieser für sie als seelenloses Wesen rein äußerlichen Zeremonie unterzieht sie sich gerne nach dem Wunsche der frommen Fischersleute. Nur den Namen „Undine“, wie sie stets von den Eltern gerufen worden ist, will sie trotz aller entgegenstehenden Bedenken und kasuistischen Zweifel des taufenden Priesters behalten. Ein überirdisches Geschöpf scheint sie im ersten Augenblick dem Pater Heilmann zu sein, der ein so herrliches Bild von Anmut und Schönheit in der armseligen Fischershütte nicht vermutet hat. Sein frommer Spruch von den „guten Geistern“ hat für Undine nichts Schreckhaftes; dem heiligen Manne gegenüber findet sie ihr Glaubensbekenntnis wohl angebracht, daß sie auch von Gott wise und ihn zu loben verstehe, ein Bekenntnis, das in dieser Allgemeinheit, noch dazu mit der wunderlichen Restriktion „jedweder auf seine Weise freilich“ wiederum die Geisternatur Undinens zu erkennen gibt. Ihre Hochachtung vor dem Priester und die daraus entspringende Sorgfalt in seiner Pflege motiviert sie allen Ernstes dem sie darob neckenden Huldbrand gegenüber damit, daß der Pater ein Diener des Allerhöchsten sei, der alle erschaffen habe und mit dem man nicht spaßen dürfe. Dem Dichter der „Undine“ scheint es entgangen zu sein, daß die Elementargeister im allgemeinen auch nicht einmal den Namen Gottes aussprechen, sondern nur von dem „höchsten Wesen“ reden.

Dieses reine Kind der Natur mit seiner entzückenden Lieblichkeit, noch liebenswürdig und anmutig, selbst wenn es zürnt, so daß es alle Menschen, die ihm nahe kommen, sich innig verbindet, bekommt nun durch die Vermählung mit Huldbrand eine Seele, worauf schon vorher die ganze Anlage der Dichtung vorbereitet und abzielt. Es ist ein heiliger, ehrfurchtsvoller Schauer, wie sich Undine nach der Trauung plötzlich ihrer Beseelung bewußt wird. Lieblich und furchtbar zugleich erscheint ihr die Seele. In diesem feierlichen Augenblicke, den sie zeitlebens herbeigesehnt hat, tut sie die bange Frage, ob es denn nicht besser wäre, wenn man ihrer nicht teilhaftig würde. Trübe Vorahnungen der Leiden, die ihrer gerade wegen ihrer Beseelung harren, umdüstern schon jetzt ihre Seele, bevor sie noch über deren Besitz innig froh werden kann.

Nach der Beseelung erscheint Undinens natürliche Anmut und Liebenswürdigkeit geradezu verklärt und vergeistigt. Ihre Sanftmut und Engelmilde machen sie nun den Pflegeeltern doppelt teuer; der Pater, der kurz vorher gemeint hat, daß nichts Übles an ihr sei, steigert nun sein Lob, indem er Huldbrand zu diesem „Schatze“ geradezu beglückwünscht; dem Ritter ist sie eine Gattin voll zärtlicher Treue und demütiger Hingebung. Sie hat nun den lebhaften Wunsch, die alten Pflegeeltern baldigst zu verlassen, bevor sie die treue Seele in ihr spüren; denn sonst würden sie die Bitterkeit des Trennungsschmerzes umso heftiger empfinden. In ihrer herrlichen Unschuld ahnt sie nichts von den törichten Sitten und der Eitelkeit der Menschen. Durch die Entdeckung von Bertaldas Herkunft glaubt sie der schönen Freun-

din die herzlichste Freude zu machen; aber deren hochmütiges Herz zeigt sich für bessere Empfindungen unempfindlich; ganz entsetzt über die Wutausbrüche und schmähenden Vorwürfe des stolzen Mädchens, schreit sie Bertalda einigemale zu: „Hast Du denn wirklich eine Seele?“

Durch Bertalda wendet sich überhaupt das bisher ruhig und glücklich verlaufene Lebensschicksal Undinens. Eine lange Kette von Kränkungen und beleidigenden Zurücksetzungen ist nun ihr ganzes Dasein, weil das schwache Herz des verblendeten und leichtsinnigen Ritters von Bertaldas Liebe ganz umstrickt ist. Undine bleibt trotz aller Widerwärtigkeiten geduldig und dankbar; um der Seele willen leidet sie alles. Auch der letzte so rührende Liebesbeweis gegen die Freundin, das herrlich blitzende Korallenhalsband, das sie ihr aus ihrem Wunderreiche hat bringen lassen, wird schnöde zurückgewiesen. Die flammenden Zornesausbrüche ihres Mannes auf dem Wasser treiben sie für immer von seiner Seite. Trotz ihres ungeheuren Schmerzes sind ihre Abschiedsworte gleich denen Melusinens voll Liebe und Freundschaft für den holden Mann. Während sie schon „in der Flut verströmt“, flüstern kleine Wellchen Undinens letzte Bitte dem Gatten zu, daß er ihr treu bleibe, damit sie die erzürnten Verwandten von ihm abwehren könne.

Auch nach der Beseelung sehen wir Undine in ihrem eigentlichen Wesen als Elementargeist und in mannigfacher Beziehung zu ihren Verwandten im Wasserreiche.

Allerdings verbietet sie sich beim Abschiede von der Insel das Geleit des um sie allzusehr bemühten Oheims Kühleborn, der ihr als Ratgeber und Freund stets zur Seite zu sein wünscht; doch bleibt sie mit ihm immer in einem gewissen Kontakte. Er klärt sie über Bertaldas Herkunft auf und warnt davor, die Freundin nach Ringstetten mitzunehmen. Weil er sich aber besonders in dieser neuen Heimstätte Undinens „auf vielfache Weise ungebeten“ in ihre Angelegenheiten und in den Kreis ihrer Lieben mischt, darum bannt sie den bösen, eifernden Oheim aus ihrer Nähe in sein Wasserreich. Sie bezeichnet den Stein auf dem Brunnen, womit sie dem Störenfriede die Tür verschließt, mit allerhand seltsamen Zeichen, die sonst niemand deuten kann und die nur dem verwandten Elementargeiste verständlich sind; es sind ernstliche Machtworte, die für immer geschrieben sein sollen; „etwas sehr Scharfes und Ätzendes“ müsse sie wohl dabei an dem schreibenden Finger gehabt haben, bemerkt dazu feinsinnig der Dichter. Sie läßt Huldbrand, der sich ins Schwarzthal aufmacht, um die verschwundene Bertalda zu suchen, in Hinblick auf den erzürnten Oheim nicht allein dahin ziehen, weil dieser gerade dort seine elementarische Macht geltend machen kann. Als die Gefahr am höchsten ist und der böse Wassernix schon unter einem schäumenden Wellenberge die zwei Menschen, die ihm wegen ihres Betragens gegen seine Nichtchen mißliebig sind, begraben will, da erscheint noch zu rechter Zeit Undine auf der Höhe des Waldtales. Mit machtvoller und doch anmutiger Stimme gebietet sie dem entfesselten Elemente, energisch droht sie in die Fluten hinab und weist den dräuenden Oheim zur Ruhe: murrend und murmelnd verrinnen dann allmählich die Gewässer.

Den in der Welt der Elementargeister herrschenden Gesetzen ist auch Undine unterworfen. Sie, die himmlische Reinheit und Unschuld, wird um der koketten Bertalda willen von ihrem Manne auf dem Wasser, trotzdem sie ihn vorher gewarnt hat, mit Schmähungen überhäuft; daher muß sie zu

ihren Verwandten zurückkehren, die keine ihres Geschlechtes auf ihrem Elemente beleidigen lassen. Lebenslang muß sie, von ihrem Manne getrennt, in den unterirdischen Kristallpalästen wohnen. Aber nach Parazelsus ist ihre Ehe mit Huldbrand nicht gelöst; daher darf dieser kein neues Ehebündnis schließen. Weil nun der Ritter trotz der warnenden Stimmen der Freunde und trotz des Traumgesichtes sich mit Bertalda ehelich verbindet, muß die in Untreue verlassene Wasserfrau den nämlichen Elementargesetzen zufolge wiederkehren und den Gemahl richtend ums Leben bringen. Der letzte Hoffnungsschimmer, diesem unerbittlichen Schicksalsrufe nicht folgen zu müssen, erlischt durch Bertaldas Verlangen nach dem milden Schönheitswasser des Schloßbrunnens. Jetzt steht Undinen wider ihren Willen der Zugang zum Schlosse ihres Gatten offen. Ehe noch der lebenslustige Ritter die neuen Ehefreuden genießen kann, erscheint die jammernde Rächlerin in ihrer holden Schönheit wieder; sie kündigt ihm liebevoll und sanft die Todesbotschaft an, um ihn dann küssend und weinend zu umfassen und im Kusse zu töten. Undine läßt sich als rechtmäßige Gattin des Hingeschiedenen nicht aus dem Kreise der Trauergäste weisen, die dem toten Ritter das letzte Geleite geben. Als „silberhelles Brünlein“ den Grabhügel des treulosen Gatten umziehend, kehrt Undine, einsam und traurig, in das Wasserreich zurück, weil nun auch ihre Erlösung für immer vereitelt ist.

Der prächtig gezeichnete Wassergeist Kühleborn nimmt als Oheim an Undinens Schicksalen innigsten Anteil. Er lockt das Kind Bertalda ins Wasser, um einige Zeit später als Ersatz das holde Undinenkind den guten Fischerleuten zu bescheren. Er befördert Huldbrands Reise durch den wilden Forst auf die einsame, fast vergessene Landzunge heraus, ebenso wie er zur rechten Zeit dann den Pater Heilmann behufs der Trauung seiner Nichte zur Stelle sendet. Das Verhalten der Menschen zu Undine gibt auch seinem Benehmen Richtung und Ziel. Bertalda ist er bald abgeneigt, da er ihren schlimmen Einfluß auf das glückliche Verhältnis der jungen Eheleute kennt. Später wird er auch dem Ritter ernstlich böse. Doch fehlt es ihm als einem seelenlosen Wesen an der nötigen Diskretion. Im Innern der Menschenseelen vermag er nicht zu lesen; er urteilt deshalb nur nach dem äußeren Scheine der Dinge. So sieht sich Undine gezwungen, seinem ungestümen Wesen mit Gewalt entgegenzutreten, was ihr selbst später zum Schaden gereicht.

Der erzürnte Geist kann sich nicht versagen, gelegentlich doch auch seinem prinzeßlichen Nichtchen seinen Ärger über diese kränkende Zurücksetzung durch allerhand Neckereien, besonders auf der Donaufahrt, kundzutun. Undine ist ihm allerdings an Macht überlegen; nichtsdestoweniger gelingt es Kühleborn, durch die beständigen häßlichen Gaukeleien der ihm untergebenen Wassergeister die Ruhe der Reisegesellschaft und somit auch das Vergnügen an der schönen Fahrt zu beeinträchtigen. Da er zum Schlusse mit seinen Warnungen und Prophezeiungen doch recht behält, zeigt er, ganz seiner Natur als Nix entsprechend, der unglücklichen Wasserfrau Hohn und Schadenfreude, indem er ihr als eifriger Hüter der Gesetze die Pflicht einschärft, zu „des Zweiweibrigen Tode“ an die Oberwelt zu gehen.

Interessant und beachtenswert ist die Art, wie der Dichter den Elementargeist erscheinen läßt. Bald in wirklicher menschlicher Gestalt, bald in fingierter tritt Kühleborn den Menschen in den Weg. Der weißschäumende

Waldstrom kann freilich dem einsamen Wanderer im Dämmerchein einer späten Abendstunde wie eine riesenmäßige weiße Gestalt mit sprudelndem Antlitze oder wie ein wandelnder Springbrunnen vorkommen. Im Sturmesgeheul und Donnerrollen einer finstern Gewitternacht mag wohl ein talabwärtiger Bergstrom die Vorstellung eines bergunter fahrenden, von weißen Schimmeln gezogenen Kärnerwagens erwecken, überdacht von einer großen weißen Leinwand-Blache und geführt von einem Wagenlenker im weißen Kittel. Im weißen, wallenden, faltigen Habit eines Ordensmannes, der alle Augenblicke damit beschäftigt ist, sein schleppendes Kleid aufzuraffen oder über den Arm zu schlagen, ohne aber im geringsten im Gehen behindert zu sein, schließt sich Kühleborn der Reisegesellschaft im Forste an; als man dann seiner Begleitung überdrüssig wird, verwandelt er sich in einen Wasserfall und beginnt, um seinen Unmut zu zeigen, die Wanderer mit seinem Geplätscher, das dem menschlichen Lachen täuschend ähnlich ist, über und über zu begießen. Als Brunnenmeister, eine lange, hagere, weiße Gestalt, nimmt er öfters Gelegenheit, das Gespräch Undinens mit Bertalda zu stören; in geheimnisvoller, anscheinend fremder Sprache redet er in seine junge Verwandte hinein, bis sie ihn wegschickt; dann zieht er sich unter Kopfschütteln mit eiligen Schritten in einen in der Nähe befindlichen sprudelnden Brunnen zurück.

In gewissem Sinne kann er sich dem Pater Heilmann als Eremiten vergleichen; denn er führt, entfernt von den Freunden, ein wunderliches Einsiedlerleben im dunkeln Walde hinter der Reichsstadt. In der Umgebung der Burg Ringstetten ist für Kühleborn feindliches Gebiet; mit den andern Quellgeistern dieser Gegend lebt er in Feindschaft; erst fernab von der Burg, im Schwarztales, weiter unten an der Donau, beginnt wieder seine Macht und sein Reich, nachdem dort wieder einige befreundete Wassergeister ihre Fluten dem Strome zugeführt haben. Im allgemeinen genießt Kühleborn hohes Ansehen bei seinen mächtigen Freunden.

Der wilde Wald steht wegen seines wundersamen Geisterspukes in der ganzen Umgebung der Reichsstadt in üblem Rufe. Das dort hausende zwergartige Volk der Waldleute und Erdgeister läßt auch Huldbrand nicht ungeschoren. Als er auf seiner einsamen Wanderung in dem unwegsamen Forste plötzlich stille hält und sich, um nicht irrezugehen, über die rechte Richtung orientieren will, da kommt es ihm vor, als sähe er einen bärenhaften Zwerg die Zweige einer hohen Eiche abknuspern. Durch das Rascheln im Laube und das gräßliche Grinsen dieses Wesens erschrickt der Ritter, noch mehr aber verwundert er sich über die rauhe, abscheuliche, menschenähnliche Stimme. In schleuniger Flucht will er dieser Spukgestalt entkommen; da taucht plötzlich eine andere Erscheinung vor ihm auf, ein abschreckend häßliches Männlein mit breitgeschlitztem Maule und unförmig großer Nase in dem winzigen, braungelben Gesichte, seine unzähligen Bücklinge fortwährend mit einem dreistummen Gelächter begleitend.

Dem eilends fliehenden Ritter setzt dieser Gnome nach und bittelt um eine Belohnung, weil er ihn vor dem Absturze in einen steinigten Abgrund bewahrt habe. Trotz dieser Anmaßung gibt Huldbrand dem kecken, lügenhaften Wichte ein Goldstück; aber dieses Geld entfacht den Zorn des Kobolds, der es als unecht und „falsch Geld“ ansieht. Geister, die stets im reinsten Edelmetalle wühlen, erkennen alsbald die auf Erden gangbaren Goldmünzen

als minderwertig. Das gräßliche Geschrei des Kobolds macht den ohnehin erschreckten Ritter stutzig; er hält einen Augenblick auf seiner Flucht inne. Da läßt ihn der Gnome einen Blick in das Leben und Treiben der unterirdischen Geister werfen. Wie durch grünes Glas sieht Huldbrand durch den Erdboden die Kobolde, wie sie sich kopfauf, kopfunten in ihren glitzernden und gleißenden Gold- und Silberlagern herumkugeln und sich Goldstaub ins Gesicht pusten. Geister, die so viele Schätze beherrschen und an den Anblick des roten Goldes gewöhnt sind, verachten nur ein armseliges Menschenkind wie Huldbrand mit seiner kärglichen Gabe; darum lachen sie sich über ihn halbtot und zischen ihn unter den absonderlichsten Grimassen und Körperverrenkungen aus; sie recken ihre spitzigen, metallschmutzigen Fingerlein gegen ihn. Die Gebärden und Sprünge werden immer lächerlicher, das tolle Gewühle und Gewimmel wird immer dichter und wilder — da rast der entsetzte Ritter in wilder Flucht davon, hinweg von diesem Orte des grausigen, wahnwitzigen Spieles.

In einem längeren Schreiben an Christian von Truchseß vom 6. Sept. 1812 spricht sich Heinr. Voß begeistert über diese liebliche Dichtung Fouqués aus. Er rühmt an ihr besonders, daß „alles Zaubhafte von Undine geschickt fern gehalten“ sei, daß der Dichter bei der Behandlung der Elementargeister zeige, daß er „das Geisterreich ganz bis zur Wurzel ergriffen“ habe, daß er die Welt der Wirklichkeit und die der Phantasie in einer glücklichen „schönen Vermischung“ dargestellt habe. „Mehr aber als alles“, schreibt er gegen Schluß, „spricht mich das Herzliche und Innige an, das nicht bloß den Personen im Buche, sondern auch dem Verfasser zugute kommt. Nur ein biederer, herzlicher, nicht auf die Mode, sondern auf die ewige Natursitte schauender Mann kann so schreiben“²⁰⁾.

▮ Bescheiden nennt der Dichter sein Werk eine Erzählung; er hätte die Dichtung ebensogut ein Märchen nennen können; denn der echten, märchenhaften Züge gibt es viele in diesem anmutigen Büchlein. Die Namen sind recht bezeichnend für den Charakter der Personen und sehr glücklich gewählt; aber auch ungenannt bleiben einige Gestalten. Dadurch ist das Herzogspaar mit einem geheimnisvollen Nimbus umkleidet und die Fischersleute sind uns umso vertrauter. In der Behandlung des Beiwortes ist Fouqué ein wahrer Meister. In reicher, fast verschwenderischer Fülle werden die malenden Beiwörter verwendet. Dieselben Epitheta kehren bei gewissen Personen und Sachen typisch wieder und zwar solche, die in ihrer Einfachheit hier bezaubernd wirken. Der beliebte Gebrauch des Partizips der Gegenwart breitet über das Ganze eine gewisse ruhige Behaglichkeit; zahlreiche archaisierende Wortformen und Konjunktionen erhöhen den märchenhaften Eindruck; absichtlich sind manche Redewendungen gegen die Regeln der Schule der kuptierten, umstellten, im Volke beliebten Ausdrucksweise angepaßt. Daß die Verbindung der Verba mit dem unpersönlichen „Es“ in einer Dichtung, die so viel des Geisterhaften enthält, häufig vorkommt, darf nicht wundernehmen, abgesehen von den mannigfachen, an das bekannte „Es war einmal“ des Märchens anklingenden Satzeinkleidungen. Um die Poesie der Sprache zu erhöhen, wendet der Dichter verschiedene Mittel an, besonders gerne die verschiedenen Formen der Wiederholung und Verdopplung; zur

²⁰⁾ Abraham Voß, Briefe von H. Voß an Chr. v. Truchseß, Heidelberg 1834.

Erhöhung des Wohllautes kommt die Alliteration häufig zur Anwendung. Im teils trochäischen, teils jambischen Tonfalle alliterierender Worte versinnlicht der Dichter das Rauschen des Wasserfalles, so am Schlusse des 9. Kapitels. Mit großer Meisterschaft hat der Dichter zahllose anheimelnde Stimmungs- und Situationsbilder herausgearbeitet und besonders die kleinen, unscheinbaren Züge z. B. aus dem Leben und den Gewohnheiten der alten Fischerleute mit bemerkenswerter Feinheit festgehalten. Solche poetische Kleinmalerei ist Kunst im höchsten Sinne des Wortes. Die den elegischen Grundton der Erzählung fördernden eingestreuten Betrachtungen des Erzählers, so im Anfange des 5., 13., 16. und 18. Kapitels, die manchmal mit subjektiven Reminiszenzen durchsetzt sein mögen, sind als Fehler einer veralteten Technik zu bezeichnen, wenn sie auch noch so stimmungsvoll dem Rahmen des Ganzen sich einfügen.

Fouqué, der anfangs an einen durchschlagenden Erfolg seiner Dichtung nicht glauben wollte, hat später, durch die Tatsachen anders belehrt, das Goethe'sche Urteil (im Gespräche mit Eckermann am 3. Oktober 1828), „daß der Stoff, obwohl gut, doch nicht erschöpfend behandelt sei“, nicht gelten lassen wollen: „Selbst wenn jemand einen Springborn oder eine Kaskade oder beides meinethalb, kunstreich aus dem Bächlein hervorgearbeitet hätte, — so labendlieb hätte mir das Undinen-Büchlein nicht quillen mögen als jetzt; vielleicht auch anderen Leuten nicht“²¹⁾. Die Dichtung, die schon bei Lebzeiten des Dichters mit besonderer Vorliebe gerade vom Volke gelesen wurde, wird als wahres Volksbuch, als eine Lieblingsdichtung des deutschen Volkes stets lebendig bleiben und immer wieder gerne gelesen und genossen werden. Mit der fast vernichtenden Kritik, womit Richard Benz (Märchendichtung der Romantiker S. 134 f.) über diese Dichtung Fouqués fast den Stab bricht, kann man nicht einverstanden sein. Weder materiell noch formell ist dieses Urteil gerecht. Daß nicht ein bloßes „Romaninteresse den Dichter an die Wasserfrau des Parazelsus knüpft“, sondern wahrhaft märchenhafte Motive zugrunde liegen, ergibt sich aus den obigen Ausführungen. Wenn aber Benz weiter behauptet, daß „die Sprache ohne jede Kraft, ohne jede dichterische Potenz“ sei, ferner daß „keine eigentliche Heuchelei, sondern pure Unfähigkeit und Ahnungslosigkeit“ diesen Stil verschuldet habe, so verweisen wir ihn abgesehen von den rühmenden Worten des Dichters Heinrich Voß im oben zitierten Briefe auf den Umstand, der von modernen Beurteilern älterer Dichtungen vielfach übersehen wird, daß was uns heute an Fouqués Stil und Erzählertechnik veraltet und abgeschmackt vorkommt, es nicht auch vor 100 Jahren gewesen sein muß, wofür ja auch der ganz kolossale Erfolg gerade dieser Dichtung Zeugnis gibt.

In dem altsächsischen Schauspiele „Die Runenschrift“²²⁾ hat Fouqué nochmals das Wasserelement behandelt.

Dem jungen Sachsenritter Hildegast, einem auserlesenen Kriegshelden, der sich vergeblich um die Liebe eines Burgfräuleins bewirbt, erscheint der Wesernix und bietet ihm hilfreiche Hand, den Trotz des Mädchens zu brechen.

²¹⁾ Fouqué, Goethe und Einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte, Berlin 1840, S. 52 f.

²²⁾ Fouqué, Dramatische Dichtungen f. Deutsche (Neue vaterländische Schauspiele), Berlin 1813; darin „Die Runenschrift“. Ein altsächsisches Schauspiel in 3 Aufzügen, S. 119—168.

Hildegast soll in ein Stäbchen geheimnisvolle Zeichen schneiden und es der Liebsten auf ihren Weg legen; wenn sie den Runenstab mit dem Fuße berühre, werde ihr sprödes Herz in Liebe zum Ritter entbrennen. Gleich in der nächsten Nacht, einer wilden Sturmesnacht, geht nach dem Willen des ungestümen Ritters das Werk vor sich. Der Wesernix läßt auf dem Wasser leuchtende Zeichen erscheinen, die Hildegast genau in einen vom Wassergeiste herbeigeschafften Stab schneiden soll. Tags darauf zeigt es sich aber, daß der Runenstab nicht die ersehnte Wirkung hat: statt von Liebesglut ist Ingeburs Herz von Fiebersglut erfüllt. In seinem ungestümen Eifer hat Hildegast durch einen Fehler bei der Herstellung der Runen den ganzen Spruch umgewandelt und die Liebesrunen zu Krankheitsrunen gemacht. Indes können die einmal eingegrabenen Runen, wie der Volksglaube sagt, in ihrer Kraft nicht aufgehoben werden, selbst wenn das Holz in Staub zerrieben würde. Nochmals ist der Wesernix dem durch sein Mißgeschick ganz bestürzten Liebhaber mit seinem Rate behilflich; in einen andern Stab von gleichem Holze müsse Hildegast die gleichen Runen schneiden; dann sei die Wirkung der falschen Runen zwar aufgehoben, aber zugleich sei es mit der Beschwörung süßer Minne für immer vorbei. Als sich nun herausstellt, daß der Wesernix dieses geheimnisvolle Stäbchen nicht mehr herbeischaffen kann, hält dies Hildegast für Spott und Neckerei des Elementargeistes; wütend kündigt er dem bösen Nixe Krieg und Feindschaft an. Dieser aber hat Mitleid mit dem törichten, durch seine Leidenschaft verblendeten Menschenkinde und verrät ihm den verborgenen Ort in den Bergen, wo das Reis „in gleicher Vollmondsnacht, mit gleichen Sprüchen von zaubrischer Alrunenhand gepflanzt“ zu finden sei. Freilich muß vorher noch der in jenen Bergen hausende und noch von keinem Jäger besiegte Zauberstier gefällt werden. Obwohl im Kampfe mit dem Ungeheuer schwer verwundet, findet der mutige Ritter doch das Stäblein, das mit den neuerdings eingeschnittenen Runen Ingeburg sogleich von ihrem Fieber befreit. Wer aber einmal Gegenrunen geschnitten hat, kann nicht mehr Liebesrunen schneiden; darum will Hildegast auf seine Werbung verzichten und nach seiner Wiederherstellung auf dem Schlachtfelde ruhmreichen Tod suchen; aber Ingeburg ist von seiner opfernden Liebe überwunden und schenkt dem Kühnen freiwillig Herz und Hand. Als Freund darf auch der Wesernix an der Hochzeitsfeier teilnehmen. In silberner, blau schimmernder Rüstung steigt er als Rittersmann aus den Wellen, von einem zahlreichen herrlich geschmückten Gefolge von Edelknaben und Jungfrauen begleitet. Mit reichen Geschenken ziehen sie zum Feste auf die nahe Burg.

Der Wesernix ist hier vom Dichter als der in zahllosen deutschen Nixen-Sagen geschilderte Wassergeist, der nicht bloß die Menschen neckt, sondern ihnen auch oft mit Rat und Tat hilfreich und gutmütig beisteht, dargestellt worden; speziell arbeitet der Nix an der Vereinigung Ingeburs mit dem werbenden Sachsenjüngling, dem er besonders zugetan ist und von dessen kühnen Taten er gerne bei geselligen Zusammenkünften mit den Vettern und Basen des Nordmeeres ein Lied singt. Aufrechten Leibes, in menschlicher Gestalt, einen feuchten Mooskranz um das gelbe Haar gewunden, erscheint er Hildegast inmitten der Stromflut; aber in der schrecklichen Sturmesnacht wagt er es nicht, ihm in seiner grauenhaften Bildung mit den starren Fischesaugen zu erscheinen. Da ist er „nicht lieblich zu schauen“;

er bleibt daher unter den Wellen und gibt von dorthier mit seiner grausig-wehklagenden, den Sturm überheulenden Stimme Hildegast die gewünschten Zeichen kund. Das Phosphoreszieren der vom Sturme in gewitterschüler Nacht aufgeregten Wellen ist hier vom Dichter als ein seltsames Spiel poetisiert, das der Nix mit den leuchtenden, durcheinander wogenden Wasserfunken treibt. Unabweisbare Anklänge an Parazelsus findet man in den Erwägungen, die der Wesernix über die Klugheit der Elementargeister (im 2. Aufzuge) anstellt. Wie die Elementargeister allgemein geheime Wissenschaften und höhere, den Menschen unzugängliche Kenntnisse besitzen, so auch der Wesernix, der Hildegast die Kunst, Runen zu schneiden, lehrt. Solange der Wassergeist auf dem festen Boden des Landes weilt, ist seine Elementarkraft gebunden; es ist gefährlich, ihn zu lange vom Flusse zurückzuhalten; da er dessen Leben ist, würde er ohne seine Gegenwart bald versiegen und so würde auch das umliegende Land veröden. Den „Zaubereiden“ der schlauen Wassergeister ist nicht zu trauen, da der Mensch der Formel unkundig ist, womit ihm dergleichen Wesen verpflichtet werden. Der Zug der stillen Wehmut und Trauer über den Mangel der Seele tritt auch beim Wesernix zutage. Angesichts des trauten Liebespaares bricht er gemeinschaftlich mit den Seinen in die schmerzliche Klage aus, daß ihnen trotz ihrer mannigfachen Überlegenheit über das Menschengeschlecht die beseligende Liebe des Menschenherzens fehle, daß sie bloß äußere, sinnliche Freuden genießen könnten, aber der viel höheren inneren Freuden der Menschenkinder, der Freuden der Seele, entbehren müßten.

Von der zarten, phantasievollen Auffassung der Welt der Wassergeister, wie sie uns in der Undinendichtung so entzückend schön begegnet, sind in diesem Schauspieler, worin sich das zauberhafte Wesen viel zu viel in den Vordergrund drängt, nur mehr schwache Spuren zu finden.

Das im fünfzügigen Jambus abgefaßte dreiaktige Schauspiel mit einigen lyrischen Strophen meist im jambisch-anapästischen Rhythmus zeigt manches Holprige und Undichterische in der äußeren Form: die oftmalige Weglassung des Artikels, einmal eine ganz unverständliche Satz-Konstruktion aus metrischen Gründen (S. 153), Häufung von kuptierten Formen, neben vielen alten Verbalformen ganz vulgäre Wendungen (wir sind hin, ist ab mein Jammer, da hat sich was zu bringen u. a. m.), Katachresen und Worttändeleien.

Stofflich bemerkenswert ist die „Rheinische Sage“ in Balladen²³⁾. An das bekannte Motiv der Lohengrinsage anschließend, schildert sie die Werbung eines rheinischen Wasserprinzen, eines Nachkommen des Schwanenritters vom Rhein, um das Kölner Waisenkind Elsbeth, mit deren hohen Ahnin gleichen Namens jener Schwanritter in grauer Vorzeit ehelich verbunden war. In Elsbeths Herzen lebt noch die Erinnerung an das hohe Geschlecht, das da einstmal längs des Rheins geherrscht hat und dem sie angehört. Mit den beiden verwaisten und verarmten Schwestern, Elsbeth und Martha, würde nun jener hohe Stamm erlöschen, wenn nicht im Rheine „altes Recht und alter Sinn“ noch wohnte. Unter der einzigen Bedingung, daß Elsbeth ihr drittes Kind nach ihrem Bräutigam taufe, kommt die Hochzeit zustande, die so fürstlich und festlich gefeiert wird wie noch nie in

²³⁾ Fouqué, Gedichte, 5 Bde., Cotta, Stuttgart und Tübingen 1816–1827; 3. Bd. 1818, Nr. XVI. S. 91–104.

Köln. In dem Hause des „Herrn vom Rheine“, dicht am Strome, erblüht nun ein herrliches Familienglück. Elsbeth gebiert ihrem Herrn nacheinander drei wunderschöne Kinder; die Wahl der Namen steht ihr bei den ersten zwei Kindern frei. Das dritte Kind, „ein Jungherr“, soll nach dem hohen Gemahle benamst werden, den Elsbeth bisher vergeblich nach seinem Namen gefragt hat. Nach seinem Wunsche soll das dritte Kind „Wolfgram“ heißen. Elsbeth hat aber schon früher der Schwester Martha zum Lohne für ihre treuen Dienste infolge einer voreiligen Zusage versprechen müssen, das dritte Kind „Martinus“ zu taufen. Sie hofft heimlich, den sonst so gütigen Gemahl leicht durch Schmeicheleien zur Nachgiebigkeit bestimmen zu können. Nur schmerzlich gibt der Rheinesritter den Bitten seines Weibes nach und seufzt dabei bangen Herzens. Dem Freudentage der Taufe folgt der Trauertag des Abschiedes. Der Schwan, der an silberner Kette das Schifflein mit dem Ritter vor Jahren ans Land gezogen hat, kehrt wieder und entführt den Vater zum unermesslichen Leide der zurückbleibenden Gattin und Kinder; kurz vor der Trennung hat dieser noch schlimme Feindschaft und Bruderfehde zwischen dem jüngsten und ältesten Sohne prophezeit. In der folgenden Nacht erscheint der Ritter dem trostlosen Weibe Elsbeth in einem lieblichen Traumgesichte und verkündet ihr, daß er nach höheren Gesetzen habe scheiden müssen, weil sie in ihrer Schwäche ihr Versprechen nicht gehalten habe.

Die „Rheinische“ Sage ist eine Weiterbildung, gewissermaßen eine romantische Fortsetzung der Lohengrinsage. Der „Herr vom Rhein“, der aus dem Rheine kommt und ihn „seinen lieben Vater“ nennt, ist ein Elementargeist, der gleich seinem hohen Ahnen Lohengrin, von einem Schwane geleitet, ans Land kommt und um Elsbeth, die letzte Sprosse des sagenberühmten Brabanter Herzogsgeschlechtes, freit. Auch er verschweigt anfangs seinen Namen, offenbart ihn aber dann bei der Geburt seines dritten Kindes. Die Bedingung, daß dieses Kind nach ihm getauft werden soll, bleibt unerfüllt. Das uralte mythologische Gesetz, das im Falle der Nichterfüllung einer gestellten Bedingung, — gleichviel wie diese lautet — wie in der Lohengrin-, in der Melusinsage, die Trennung des elbischen Wesens von dem ihm vermählten Menschenkinde unbedingt erheischt, kommt auch in der „Rheinischen Sage“ zur Geltung. Auch die Nichterfüllung der Bitte Undinens, sie auf dem Wasser oder in der Nähe desselben nicht zu beleidigen, zieht die Wirkung dieses Gesetzes nach sich. „Als Wesen höherer Art als die Menschen verlangen die elbischen Geister von dem Geliebten und Gatten stets höhere Rücksichten, eine Art Ehrfurcht und Milde in seinem Benehmen gegen sie. Sobald er diese Rücksichten aus dem Auge setzt, ist das ganze schöne Verhältnis getrennt und gebrochen, und sie kehren zurück in das Elbenreich“²⁴⁾. Neugierig und unbescheiden in das Geheimnis ihrer Herkunft dringen wollen, noch viel mehr aber Schmähungen gegen sie, harte Worte oder Vorwürfe, beeinträchtigen ihre höhere Würde und verletzen sie; weil aber durch die Trennung auch die Erlösung, die bereits durch die Verbindung mit einem Sterblichen eingeleitet war, vereitelt ist, darum fliehen diese Elben unter Jammern und Wehklagen in ihre Heimat.

In dem Umstande, daß sich der Elementargeist in der „Rheinischen Sage“ durch das erhöhte Rauschen des Stromes und durch die an das kleine

²⁴⁾ K. Simrock, Deutsche Mythologie, 4. Aufl. 1874. S. 427.

Fenster klopfenden Regentropfen ankündigt, ferner darin, daß sein Scheiden als „Verschwimmen in der Flut“ bezeichnet wird, finden wir Anklänge an die Undinendichtung. Ebenso erinnert „das Gewimmer“ des fortziehenden Ritters, das die am Ufer Zurückbleibenden „durch Well' und Wind“ noch hören, an die „schluchzenden Wellchen“, die, an den Kahn herangeleitend, die traurig-bangen Abschiedsworte der Undine noch lange den im Kahne Befindlichen zuflüstern. Fein psychologisch motiviert ist „das Erstehen des Heldenbildes aus den rheinisch grünen Wogen“ im Traumgesichte; der über die Trennung tiefbekümmerten Gattin, die tagsüber den Rhein hinabgeschaut haben mag nach der Richtung, wo der geliebte Ritter verschwunden ist, drängt sich auch im Schlafe wiederum das Bild des teuren Mannes auf.

Wie alle Elementargeister ist auch der rheinische Ritter ein Wissender; er kündigt im vorhinein die Zwistigkeiten zwischen den Brüdern an. Der Schwan, der „mit dem Ritter recht wohl bekannt tut“, ist eine kleine Modifikation des „redenden“ Schwanes, der Lohengrins Schiffelein stromabwärts zieht.

Die „Rheinische Sage“ ist in 9 Balladen mit wechselndem Strophenbau abgefaßt. Die hauptsächlichste Variation liegt in den verschiedenen Reimarten der zumeist jambischen oder trochäischen Verse. In die im allgemeinen glatten Reime haben sich einige unreine z. B. silberblank: entlang, verschwamm: gram u. a. eingeschlichen. Den einfachen Formen entsprechend ist auch die ganze Dichtung volkstümlich einfach und stellenweise ergreifend schön.

In der Novelle „Sophie Ariele“ hat sich Fouqué dem Luftelemente und den darin webenden Sylphen zugewendet. Inhaltlich teilt die Novelle, Berlin 1825 erschienen, folgendes mit.

Der „schaurig weise“ Swedenborg, seit Jahren vermittels einer Taubenpost mit dem Marseiller Arzt Matthieu in geistiger Verbindung, sendet ihm den ihm befreundeten Gustav Gyllenskiöld zur Heilung zu; dieser schwedische Oberst ist ein von wirren, gespenstisch-schauerlichen Traumbildern arg gequälter Mann, der infolgedessen in seiner Tatkraft gelähmt, ein mattes „hinwelkendes“ Dasein führt. Swedenborg hofft besonders deshalb auf die Genesung des kranken Freundes bei Matthieu, weil er weiß, daß dieser in seiner ärztlichen Kunst durch die zarten Winke und Ratschläge seiner klugen Gattin, der Sylphe Ariele, unterstützt wird. Diese Erwartung erfüllt sich auch. Gyllenskiöld wird durch Arielens höhere Weisheit und ihre Vertrautheit mit geheimnisvollen Heilkräften von der schlimmen, seinen Geist verwirrenden Traumwelt erlöst und gleichsam zu neuem Leben wiedergeboren; seine frühere Tatkraft, der kühne Kampfesmut erwacht wieder. Infolge der Beunruhigung der Marseiller Küste durch ein tunesisches Seeräuberschiff hat der Kriegsmann Gelegenheit, sein militärisches Talent den ihm lieb gewordenen Marseiller Bürgern zur Verfügung zu stellen und zugleich seine Dankbarkeit der wunderbaren Retterin Ariele dadurch zu beweisen, daß er sie den räuberischen Mohren, von denen sie entführt worden ist, nach heißem Kampfe entreißt. Dann verläßt Gyllenskiöld die Stadt, um sich wieder seinem soldatischen Berufe zu widmen. Nach zwei Jahrzehnten trifft er gelegentlich einer kriegerischen Unternehmung an der afrikanischen Küste Matthieus Sohn, der eben von den Eltern auf eine wissenschaftliche Reise ausgesendet worden ist. Der junge Gustav, der sich bald das Herz des väterlichen Freundes erobert hat, erhält von ihm die Erlaubnis, sich mit andern mutigen Jünglingen, seinen

Reisegefährten, an einem Seegefechte gegen Piraten zu beteiligen, gerät dabei in große Lebensgefahr, wird aber durch den tapfern Schwedenoberst gerettet; dieser selbst fällt im Kampfe, tiefbetrauert von den Kampfgenossen und von dem Sohne Arielens.

Allerdings nicht mit derselben Klarheit wie Undine, aber sicher mit derselben poetischen Zartheit ist Sophie Ariele, die luftige Tochter der hohen Sylphen-Eltern, gezeichnet und auch klar genug, um sie als Elementargeist im Parazelsischen Sinne zu erkennen, wie denn auch der Name des mystischen Naturphilosophen und seine Lehre in einem fingierten Schreiben des „nordischen Magus“ Swedenborg an Matthieu erwähnt wird.

Ariele erzählt selbst ihr wonniges Dasein der ersten Jugendjahre auf dem „luftigen, himmelnahen Burgsitze“, im Sylphenpalaste ihrer fürstlichen Eltern. Als sie kein kleines Wiegenkind mehr war und schon die Schmetterlinge im raschesten Laufe jagen konnte, hinter denen sie gerne, um sie zu erschrecken und ihren Flug zu beschleunigen, wilde Liedchen sang, da focht gerade der Vater, ein mächtiger Fürst der Lüfte, mit einem noch mächtigeren, aus dem heißen Süden grimmig heraufdrängenden Feinde. Die väterlichen Geschwader mußten weichen, der Vater selbst sollte sich für immer mit den Seinen in das friedlich-stille Leben auf der Hochburg zurückziehen. Aber diese Ruhe des Besiegten konnte er nicht ertragen. Auf Wunsch der Eltern sollte fortan das Prinzeßchen Ariele als Ersatz für die verlorenen Pracht des früheren Glücksstandes „in der stillen Gemütlichkeit des niedriger gestellten Menschengeschlechtes“ Liebe und Gegenliebe finden.

So wurde Ariele in wunderbarer Weise früh von den Eltern getrennt und von einer treu gebliebenen Zofe, Täublein genannt, zu einer freundlichen Hirtenfamilie im Tale in Pflege gegeben; diese guten Menschen wurden für ihre Mühe im vorhinein mit reichen Kleinodien, bestehend aus den edelsten Bergkristallen, bedacht. Diesem einige Jahre währenden, stillen und durch die innigste Liebe der Pflegeeltern verschönerten Dasein folgte nach deren sanftem Hinscheiden ein Leben in fast einsiedlerischer Abgeschiedenheit in einem hochgelegenen alten Bergschlosse, das sie mit ihren reichen Mitteln hatte wieder herstellen lassen, nur von wenigen Dienerinnen umgeben; die seltsam feine Luft in diesen hohen Regionen bekam zwar Arielen sehr wohl, aber die Dienerinnen vermochten trotz des eigentümlichen Liebreizes und der anmutigen Fröhlichkeit der wunderschönen Frau nicht lange Zeit dort oben zu verweilen. Die öfter wechselnden Dienerinnen brachten das Lob von Arielens „Lindigkeit und Huld“ zur Kenntnis der Talbewohner, die mit der einsamen Herrin auch nicht unbekannt waren; denn manchmal schwebte Ariele selbst wie ein rettender Engel in die Hütten der Täler hernieder, mit vollen Händen von ihrem Reichtum spendend oder aber Frieden stiftend, viel öfters, um böse Krankheiten durch ihre wundersame Heilmethode zu vertreiben. Nie hörte man von einem Mißerfolge in ihrem auf diese Art ausgedehnten Wirkungskreise.

Doktor Matthieu, der einmal vor Jahren bei einer botanischen Streifung in den italienischen Hochalpen infolge eines unglücklichen Sturzes wochenlang an das Krankenlager in einem Hirtenhäuschen des Tales gefesselt war, hatte damals selbst die wunderbare Heilkunst dieser Engelserscheinung und ihre rätselhafte „unwiderstehliche Gewalt über den schon fast entfliehenden Atem des Menschen“ an sich selbst erfahren. Als er nach erfolgter Gene-

sung empfand, daß die Dame Ariele „die Seele seines Lebens“ sei, war sie nicht abgeneigt, ihm als Gattin in eine „südliche Meeresstadt, nahe der heiligen, wunderbar lebendigen See“ zu folgen, wo sie mit den ihr zuteil gewordenen Gaben „der Ahnung und Naturvertraulichkeit“ an seiner Seite noch viel Schöneres und Besseres zum Wohle der leidenden Menschen zu vollbringen gedachte, als dies in ihrer bisherigen Abgeschlossenheit möglich gewesen war. So lebte nun Doktor Matthieu, als Gyllenskiöld bei ihm Heilung suchte, bereits fünf Jahre in glücklichster Verbindung mit der ätherischen Gattin Sophie Ariele, bei seinem ärztlichen Wirken ihrer wunderbaren Leitung innig vertrauend.

Nicht selten komme von ihrem Munde, erzählt der Arzt dem Gaste, ein anerkennendes Wort; noch häufiger geschehe es, daß sie unter fröhlichem Lachen seine medizinischen Abhandlungen oder Rezepte wie Gänseblümlein zerpflücke und sie dann den Lüften zum Spiele gebe; aber gerade da würden ihrem rätselhaft begabten Sinne die reichsten und herrlichsten Offenbarungen zuteil. Jedenfalls wünsche sie immer an seinen Geschäften und Aufgaben teilzunehmen; zu diesem Wunsche sei sie vermöge ihrer „ahnungstiefen Weisheit“ gar sehr berechtigt; denn wie „ein leuchtendes Luftbild über dem Ringen und Wogen des Meeres“ schwebe sie hoch über seinem und allem menschlichen Wissen.

Nicht nur Ariele selbst gesteht, daß sie dem Luftelemente entsprossen sei, nicht nur ihre Umgebung, der ihrer milden Leitung sich willig fügende gelehrte Gatte und der schwedische Oberst, der Sophiens Wunderkur mit Hilfe eines ihr wundersam zugetanen Täubleins an seiner eigenen Person in Erfahrung gebracht hat, ist von ihrer Sylphennatur überzeugt, sondern auch der „geheimnisreiche“ Freund Swedenborg in Stockholm weiß darum, Sylphengeister hätten es ihm selbst anvertraut, schreibt er an Matthieu; freilich sprächen diese unter allen Elementargeistern am undeutlichsten, wenn auch am anmutigsten; aber von den andern Elementargeistern könne er teils wegen ihrer Eifersucht, teils wegen ihrer natürlichen, den Sylphen entgegengesetzten Beschaffenheit und Sinnesart nichts Näheres über Ariele erfahren. Auch der Sohn Gustav muß von den Marseiller Bürgern hören, daß seine schöne Mutter „nur pur ein Luftgeist“ und bloß durch die Ehe mit dem Vater an dieses irdische Dasein gebunden sei.

Einerseits ihre seltsame Vertraulichkeit mit ihren Lieblingen, den „holdseligen weißen Tauben“, die ihrem leisesten Winke gehorchen und derer sie sich manchmal bei ihren Krankenheilungen bedient, um durch den beruhigenden Anblick dieser zarten Luftbewohner „die tückischen, finsternen Nacht-daemonen“ zu bannen, andererseits ihre nie alternde, „unverwandelt in fast kindlich holder Maienschönheit“ blühende Gestalt, ihr unhörbarer, schwebender Gang, ihre stets erquickende Gegenwart, der zarte Klang ihrer süßen Stimme, ihr ganz ätherisches Wesen mit dem holden „blond umlockten Mondscheingesichtchen“ und den sanften Blauaugen, aus denen ein heiterer Himmel von Reinheit und Unschuld den Menschen entgegenlacht, endlich ihre Bekanntschaft mit den „uralten aber sehr wahrhaften Geschichten“, welche die Elfenchronik von ihren Schwestern in den nordischen Landen zu berichten weiß, ihre Sorge um die Wiedererlangung ihres geraubten „mondscheingebleichten Schleiers“ sind lauter Züge, die uns über die wahre Sylphennatur Arielens nicht im Zweifel lassen.

Die Frage nach ihrer Herkunft, nach ihren Eltern und Geschwistern bittet der Arzt den Oberst nicht an Ariele zu stellen, weil dadurch ihre Heiterkeit nur zu leicht getrübt werden könne. Alles was sie selbst schon früher dem Gatten über die Tage ihrer Kindheit und Jugend mitgeteilt und was sie später vor dem Freunde noch zu diesem Berichte ergänzt hat, trägt ganz den Charakter des Märchenhaften, wie ihre Erscheinung selbst ein Märchen ist. Als Gyllenskiöld beim Abschiede dennoch die bedeutsame Frage an Ariele richtet, ob sie ein Menschenkind oder ein liebliches Wolkenbild sei, da antwortet Ariele, auch nur ausweichend und sich gleich allen Elementargeistern in den Schleier ihrer geheimnisvollen Herkunft hüllend, sie wisse es selbst nicht, ob sie in einem Märchen oder in der Welt der Wirklichkeit zu Hause sei; nur eines sei ihr gewiß, daß sie wie alle Menschen ein Kind des Allerhöchsten sei. In dem nämlichen Abhängigkeitsgeföhle hat sie auch schon vor Jahren dem um sie werbenden Arzte erklärt, daß ihre ganze schöne Wirksamkeit „zu des unsichtbaren Schöpfers Ehre“ und zum Heile der Menschen gereichen solle.

Matthieu selbst zweifelt nicht an der nahen Verwandtschaft seiner schönen Gemahlin mit dem „lieblichsten aller Sylphen, den je eine Dichterphantasie heraufbeschworen hat“, mit dem Ariel Shakespeares, als Gyllenskiöld ihm gegenüber diese Vermutung über die Familienabstammung seiner Frau ausspricht; auch davon ist er fest überzeugt, daß Ariele bei ihrem plötzlichen Verschwinden wirklich nach der Prophezeiung des Hellsehers Swedenborg wie ein träumerisches Wolkenbild „Luft in Luft“ verschwommen und von ihren königlichen Sylphideneltern in das Luftreich zurückgerufen worden sei.

Mit den Verwandten ihrer Welt und den Geistern der anderen Elemente hält Ariele gute Freundschaft; darum sind sie, als Ariele in Gefahr kommt, sogleich zur Hilfe bereit. Der „alte schilfgekrönte Mann im Meergrunde“, der Undinenvater entfesselt einen wilden Seesturm, der das Piratenschiff wieder der Küste zutreibt, damit sie hier durch die Bemühungen der Freunde gerettet werden könne. Luftgeister beschützen und leiten die von ihr mit einer Botschaft entsendete Taube. Ein Teil ihrer elementarischen Kraft und Herrschaft über das Luftelement scheint von Ariele auf ihren Sohn Gustav übergegangen zu sein; die Matrosen des Schiffes, worauf sich der Jüngling befindet, lassen es sich nicht nehmen, daß auch er einer jener „Seltsamgebabten“ sei und daß erst auf seinen flehenden Elfenruf hin die Geister der Luft die Segel des Schiffes geschwellt hätten, das sonst bei der herrschenden völligen Windstille nimmermehr dem bedrängten Obersten hätte zu Hilfe kommen können.

Die Beseelung der Sylphide Ariele durch ihre Vermählung mit einem Sterblichen wird vom Dichter nicht so ausdrücklich hervorgehoben wie die der Undine; doch zeigt sich deren Wirkung in der reizenden Demut und besonders in dem süßen Herzensfrieden, den die Erscheinung Arielens allenthalben verbreitet, wo Menschen sind. Der kleine, zurückgezogen lebende Kreis von Personen, dessen Mittelpunkt Ariele ist, auf dem einsam gelegenen Landgute, etwas entfernt von dem Gewoge und Getriebe der südfranzösischen Handelsstadt, genießt fast paradiesische Ruhe. Das innigfromme, religiöse Gemüt und das selige Gottvertrauen Arielens hat der Dichter, aus dem Innersten seines Herzens schöpfend, manchmal in überschwenglichen Tönen und mit ergreifender Feierlichkeit zum Ausdrucke gebracht.

Wo Fouqué die Geisterwelt schildert, tut er nie einen Mißgriff; die Illusion wird nirgends gestört, auch nicht in den kleinsten, unscheinbarsten Zügen. Meisterhaft schildert der Dichter die Rückkehr des vom Feinde besiegt stolzen Luftgeistes, des Vaters Arielens, in seinen Wolkenpalast. Wild wie Nebelgewölk im Sturme fliegt ihm der weiße Reitermantel um die Schultern. Der bisher nie besiegte Fürst ist von edlem Zorne hingerissen. Wild flattert der Busch seines Helmes in den kerzenerhellten Saal hinein, daß schier alle Kerzen erlöschen. Das rätselhaft Dunkle und Geheimnisvolle der Dichtung gewährt der phantastischen Traumwelt breiten Boden, in der ja überhaupt des Dichters Muse gerne weilt. Das phantastische Moment erhält noch eine gewisse Betonung und Verstärkung durch das Hereinziehen des nordischen Hellsehers, der durch einige Jahrzehnte seines Lebens „mit Geistern und abgeschiedenen Seelen im genauesten Umgange“²⁵⁾ gewesen sein soll und auch hier unverkennbare Proben seines magischen, in die Zukunft schauenden Blickes ablegt. Die Stimmungen der Seele werden besonders häufig mit verwandten Erscheinungen der Natur in eine Parallele gestellt; dabei kommt speziell das Luftelement immer wieder zur Geltung. An eingestreuten persönlichen Reflexionen hat es auch hier der Dichter nicht fehlen lassen, dem süßlich-weichen Empfinden seines Herzens Raum gebend, beispielsweise, wenn er über die Wehmut des Trennungsschmerzes meditiert und daran melancholische Jenseitsblicke knüpft. Bei Fouqué muß man derlei empfindsame Betrachtungen schon mit in Kauf nehmen.

Abgesehen von der Fülle einfacher stehender Beiwörter kann sich die breit ausmalende Schilderung nicht genug tun an eigentümlichen, echt Fouquéschen Zusammensetzungen wie stillbegeisternder Aufenthalt, kühauf-lodernder Geist, schönbedrohliche Tat, feindanrückende Morgenzüge, kühn-flammende Begeisterung, fromm-beseligte Tage. Adjektiva wie vielkundig, vielverderblich u. a. erinnern an den Homerischen Stil. Mit Absicht kehren Verba wie schaudern, aufleuchten, aufglühen, auflodern, aufluten recht häufig wieder. Die Schilderung ist sehr anschaulich. Die stark alliterierende Sprache zeigt verschiedentlich die poetische Art der Wiederholung. Durch allzu-häufige Verwendung des Partizips der Gegenwart werden aber manchmal die Sätze schleppend und zu langatmigen Perioden angeschwellt. Auch Wörter der Vulgärsprache wie einhelfen, einkommen (= einfallen) abpassen u. s. w. fehlen nicht.

Da Ariele besonders gern ernstere Gedanken und Mahnungen an den Freund Gyllenskiöld in die Form des Liedes kleidet, so ermangelt die Erzählung nicht der lyrischen Einlagen, von denen einzelne wie z. B. das heitere, sinnige Liedchen „Ihr frohbeschwingten Kinder“ (S. 95) und das ernstere „Jeder, wie's hat Gott beschieden!“ (S. 98) recht ansprechende poetische Ergüsse sind; zumeist im jambischen oder jambisch-anapästischen Tonfalle komponiert, weisen diese lyrischen Einlagen mit wenigen Ausnahmen auch gute, wohlklingende Reime auf.

Nicht nur Sophie Ariele, auch „Schön-Irsa“²⁶⁾ gehört zu jenen Wesen, welche Fouqué als Geschwister der Undine bezeichnet hat²⁷⁾. Entstanden „in

²⁵⁾ I. Kant, Träume eines Geistersehers, Königsberg 1766, S. 84 ff.

²⁶⁾ Fouqué, Altsächsischer Bildersaal, Nürnberg, 1818—1820; III. Bd., 1818 enth. Schön Irsa und ihre weiße Kuh. Ein Märchen.

²⁷⁾ Lebensgeschichte, S. 359.

einem Jahr voll Schmerz²⁸⁾, nach schweren körperlichen und mannigfachen Familienleiden²⁹⁾, wandelt auch „Schön-Irsa“ „in der Wehmut Spur“, die den Dichter einst zur „Undine“ geführt hat; die schöne Gegend am „hainumschatteten Harlberge“, wo Fouqué nach seinem eigenen Geständnisse „viel Liebes und Leides“ erlebt hat³⁰⁾, ist als Lokalszenerie dieses Märchens mit inniger Liebe geschildert, die zugleich von süßen und schmerzlichen Erinnerungen des Dichters Zeugnis gibt.

Irsa, der Elfin Lindaminne und des mächtigen Herzogs Eberhard liebliche Tochter, ist im zarten Alter infolge eines Verschuldens des Vaters von den Eltern getrennt worden und zu dem Wehrfester Lüdegast ins stille Dörfchen Ahnsen gekommen. Jedes Jahr im beginnenden Frühling treibt Irsa ihre schöne weiße Kuh auf die Weide und holt sie von dort im Spätherbste wieder ab; inzwischen läßt sie den Pflegevater jedesmal sieben Tage und Nächte allein. Als sie einmal zurFrühlingszeit gerade auf dem Heimwege begriffen ist, kann sie dem Verlangen, von der hohen Luhdener Klippe aus die herrliche Aussicht auf den schönen Weserstrom zu genießen, nicht widerstehen. Da oben tritt ihr nun unerwartet der schöne Elfenjüngling Dalafried, der Sohn des Elfen Hohenbuch und einer Sterblichen, in den Weg und führt sie auf seinen hohen, luftigen Sitz, den er unter dem Laubdache des väterlichen Baumes aufs anmutigste hergerichtet hat und von wo sich den Augen Irsas der Ausblick in die unten liegende Landschaft noch schöner darbietet; nicht allzulange währt das trauliche Beisammensein. Das Waffengeklirr eines herannahenden Kriegshelden, in dem Irsa sogleich ihren Vater „Eisenmann“, den Herzog Eberhard, erkennt, stört die beiden, in deren Herzen schon bei dieser ersten kurzen Zusammenkunft die Liebe erwacht ist.

Irsa folgt dem Vater, der sie als Herzogstochter vor der Verbindung mit dem bäuerlichen Köhlersohne Dalafried warnt; dieser aber, der die beiden begleitet, weist mit Mannesmut die Beleidigung des Herzogs zurück. Als Sohn des machtbegabten Helden Hohenbuch, der vor Jahren den Ehebund mit dem schönen Köhlermädlein Gertrudis geschlossen und sie zur Königin über alle Herrlichkeiten seines weiten grünen Reiches gemacht habe, gehöre er ebenso wie Irsa dem Elfengeschlechte an. Um dem Wunsche des Vaters, der nur einen tüchtigen Kriegsmann als Eidam haben will, entgegenzukommen und dadurch den Streit der beiden Männer beizulegen, tut schließlich Irsa den Schiedsspruch, Dalafried möge dann als Freier wiederkommen, wenn er gleichen Waffenruhm wie der Vater erlangt habe.

Um nun dieses Ziel zu erreichen und zugleich seinen Durst nach blutigen Taten zu stillen, verwickelt Dalafried seine Landsleute, die Engern, in einen Krieg der Cherusker mit dem mächtigen Kattenvolke. In den ersten Kämpfen mit den Seinen siegreich, wird der Heldenjüngling später, als sich der vom Cheruskastamme beleidigte und verschmähte Herzog Eberhard an die Spitze der Katten gestellt hat, in einer blutigen Entscheidungsschlacht geschlagen. Zur Strafe für sein übermütig frevelhaftes Beginnen, wodurch den Engern eine so empfindliche Niederlage bereitet worden ist, soll er von den heidnischen Opferpriestern dem Tode überantwortet werden. Schon ist

²⁸⁾ Gedichte, 4. Bd. 1820. Schön Irsa's Fahrt (An Klamer-Schmidt) S. 278.

²⁹⁾ Lebensgesch. S. 348.

³⁰⁾ Lebensgesch. S. 207.

alles zur schrecklichen Tat bereit, schon will sich Dalafried in stolzem Opfermuth nach dem Willen des Volkes den erzürnten Göttern als Versöhnungsopfer darbringen: da erscheinen zum Ersatze des unglücklichen Engernvolkes und seines heldenhaften Führers die Mannen der Fürstin Winnitrud, einer Freundin Lindaminnens, aus dem Deisterwalde. Mit kühnem Entschlusse stellt sich Dalafried nochmals an die Spitze der kampfesmutigen Scharen; die Katten werden geschlagen und fliehen vor dem heftig nachstürmenden Feinde. Der Herzog Eberhard wird von Dalafried seiner Waffen beraubt und schwer verwundet.

Am frühen Morgen des Tages nach dieser Niederlage findet Irsa so den Vater wieder. Von Wut und Rache gegen den siegreichen Feind erfüllt, rafft der Herzog seine letzten Kräfte zusammen. Er zieht seine schöne Tochter, die er dem Sieger nicht gönnen will, mit sich zu einem nahen Felsabhange, von wo er sich mit ihr in den Abgrund stürzen will. Hier, angesichts des stolz prangenden Lindenbaumes seiner Gattin, an den eben fliehende Kattenmänner die Axt zu setzen im Begriffe stehen, erwacht aufs neue die Liebe des greisen Herzogs zu seiner schönen Elfengattin Lindaminne, deren Leben er so sehr bedroht sieht; der Todwunde vermag aber nichts mehr gegen die Kattenschar. Erst die plötzliche Dazwischenkunft Dalafrieds, der, von der angstvoll brüllenden weißen Kuh Irsas geleitet, ins Tal hinabeilt, verhindert die böse Tat. Mit linderndem Balsam erquickt nun Lindaminne den Herzog, der bald wieder gekräftigt und nun auch versöhnt mit den Seinen, den edlen Jüngling als lieben Eidam umarmt zur innigen Freude der Mutter Gertrudis, die in diesem hochfeierlichen Augenblicke der allgemeinen Freude die ihr seit der Kindheit geraubte Sangesgabe wieder erhalten hat.

Ein frohes Siegesfest auf der Luhdener Klippe, das die siegreichen Engern mit den Ahnser Wehrfestern dem Heldenjüngling Dalafried zu Ehren feiern, vereinigt nochmals alle um das junge bräutliche Paar, dessen späterer Wohnsitz, die Dalafriedsburg, durch die Bemühung Hohenbuchs und seiner Gattin Gertrudis erbaut, viele Jahre der Schirm und Stolz der ganzen Umgebung ist.

Über sehr viele Völker verbreitet ist der Glaube, daß gewisse Bäume und Sträucher der Aufenthalt gut gesinnter oder böser Geister seien. Auch das Märchen Schön Irsa zeigt solche elbische Waldwesen in Lindaminne, der Mutter Irsas, und in Hohenbuch, dem Vater Dalafrieds. Gleich anderen Elfen haben auch sie Verbindung mit Sterblichen gesucht, die aber nicht von Dauer war. Beide, Eberhard und Gertrudis, haben ihr elfisches Ehegemahl durch eignes Verschulden verloren.

Als Lindaminne einmal mit einem schönen Elfenjünglinge — es war ihr Bruder Fridolind — durch den Forst wandelte, da schwur der Herzog, der den jungen Mann nicht kannte, von häßlicher Eifersucht erfüllt, daß er sein Kind Irsa fern von den Waldesgaukeleien unter Menschen erziehen lassen wolle, und beleidigte so seine schöne Elfengattin; sie weinte so sehr, daß von ihren heißen Tränen die Blätter ihres Baumes funkelnd naß waren.

Hohenbuch trug als seltsames Kleinod ein uraltes Steinplättchen mit Runenschrift; Sein ganzes Wesen war mit dem Runenzauber innig verwachsen. Dieses Plättchen, das ihm ausnehmend lieb und teuer war, hätte Frau Gertrudis gerne besessen; ihr beständiges Bitten erzürnte den hohen Elfen gemahl. Da wurde Frau Gertrudis von Widerwillen gegen das Täflein erfaßt

und beschloß, es zu vernichten. In sieben Nächten war das Sandstein-Täfelchen zerrieben. Aber immer mehr verblaßte und „verdämmerte“ auch die schöne Gestalt Hohenbuchs; am Schlusse der sieben Nächte verschwand er ganz; so hatte Frau Gertrudis, ohne es zu wollen, ihr eigenes Glück vertrieben. Die Macht Hohenbuchs blieb aber uneingeschränkt; sein Baum auf der Luhdener Klippe grünte und blühte fort. Nur vor Menschen konnte er sich seit der Vernichtung des geheimnisvollen Täfleins nicht mehr in Menschengestalt zeigen; den Seinen aber erschien er oftmals in Träumen. Der schöne, weiße Köhler, als der Hohenbuch den Leuten früher gegolten hatte, war und blieb verschwunden und seine Frau Gertrudis hielt man allgemein für seine Witwe.

Die Gabe der Weissagung und Heilkraft besitzen auch diese Geister. So sagt Hohenbuch seinem Sohne künftiges Liebesglück und die spätere Verbindung mit Irsa voraus; er erkennt die Schicksale der Kinder und Kindeskinde dieses Paares. Lindaminne bereitet ihre Tochter Irsa auf die kommenden Kriegsereignisse vor und prophezeit ihr den endgiltigen Sieg Dalafrieds. Mit dem duftigen Balsam aus den Blüten ihres Baumes heilt sie die schweren Wunden des herzoglichen Gemahls.

Der Elfen Anhauch und Kuß ist oft gefährlich, nie bedeutungslos. Frau Lindaminne hat Gertruden den versagenden Kuß auf die Lippen gedrückt, wodurch ihr die Gabe des Gesanges und Lautenspieles für immer genommen wurde; denn durch diese Gabe, die sich sonst bei Gertrudis zu hoher Kunst entwickelt hätte, wäre das später in reizender Schönheit erblühende Mägdlein weiffort in fremden Landen zu wundersamen, teils herrlichen, teils schmerzlichen Schicksalen gelangt; um sie den friedlichen, schönen Waldbezirken und ihrem künftigen Gatten Hohenbuch zu erhalten, hat Lindaminne sie mit dem gesangraubenden Kusse angehaucht.

Den Zauber dauernd blühender Jugend und Schönheit hat Hohenbuch über seine sterbliche Gattin gesprochen. Lindaminne, dieses Zaubers ebenso kundig, macht sich bittere Vorwürfe, daß sie nicht auch ihren herzoglichen Gemahl mit diesem süßen Jugendzauber erquickt hat und infolge dieser Vernachlässigung sehen muß, wie er von Tag zu Tag älter wird. Den guten Wehrfestern*) von Ahnsen ist Frau Lindaminne sehr gewogen, weil sie Irsa „in treuen Hulden“ gepflegt haben. Während der Schreckenszeit des Krieges sorgt sie dafür, daß ihnen nichts Arges widerfährt; stets sollen sie im Besitze einer weißen gefeiten Kuh, wie die Irsas ist, sein, damit sie und die folgenden Geschlechter ein „weissagendes Hilfszeichen in Kriegsnot und allerlei Unglück“ hätten.

Das zarte Dasein der Baumelfen ist mit ihrer grünen Burg innig verwachsen, darum ist Lindaminne in höchster Gefahr zu sterben, als die Kattenkrieger sich anschicken, ihren Baum mit der Axt zu fällen. Obwohl sie gerne in menschlicher Gestalt unter heiteren Menschenkindern weilt und sie durch ihren hinreißenden Sang bezaubert, so kann sie doch deren lautes, ungestümes Wesen nicht lange ertragen; besonders Zornesausbrüche zwingen sie, wie eben auch ihre Schwestern, die Gesellschaft und Gemeinschaft mit den Menschen zu fliehen. Als sich bereits der Tag des Siegesfestes neigt ruft sie einen aufsteigenden Wiesennebel heran und verhüllt sich darin, für

*) Zu dem uraltgermanischen Ausdrucke „Wehrfeste“ z. vgl. Lebensgesch. S. 165.

niemanden mehr außer für den Gemahl und das Kind sichtbar, die sie zu sich in die Umhüllung hineingewinkt hat. Mit dem fortwallenden Nebel verschwindet auch die schöne Elfengestalt.

Das zarte Elfenkind Irsa mit seinen großen, von Seidenwimpfern überschatteten Blauaugen und blonden Goldlocken ist ein reizendes Gebilde dichterischer Phantasie, eine leibhaftige Schwester der Undine. Ihr anmutiges Wesen voll zierlicher Gewandtheit, mit Achtsamkeit und Demut das Hauswesen des Wehrfesters Lüdegast leitend, verleugnet nie die elbische Herkunft. Wie sie in den ersten Jugendjahren mit den anderen Elfenkindern am Weserufer im Mondenlichte gespielt und getanzt hat, so bleibt sie zeitlebens mit ihren Verwandten in naher Berührung; alljährlich verbringt sie die Tage ihrer Abwesenheit vom Landgute des Pflegevaters auf der grünen Burg ihrer Mutter Lindaminne; von ihr erhält sie oftmals Aufschlüsse über die bevorstehenden Ereignisse und Ratschläge, nach denen sie still, aber bestimmt die Schicksale der guten Ahnser leitet.

Die geheimnisvolle Naturvertrautheit der Ariele zeigt sich auch bei den Elfenkindern Irsa und Dalafried. „Mit Wald und Wiese und Strom und allen schuldlosen Geschöpfen, die drauf und drin umherspielen“, ist ihr ganzes Wesen innig verknüpft. Die Lüfte sind dem Elfenkinde geschwisterlich vertraut, vertraut ist es mit dem geheimnisvollen, anmutigen Gelispel und Geflüster der vom Winde bewegten Blätter; es folgt deren Winken, die ihm „wohlvernehmliche und wohlverstandene Zungen und Zeichen sind“ Wie der Sylphide Ariele die weißen Täublein, so ist dem Elfenkinde Irsa eine schöne weiße Kuh in treuester Anhänglichkeit ergeben; allgemein gilt diese Kuh bei den Wehrfestern als gefeites Tier; denn abgesehen davon, daß sie im Verlaufe der Jahre nicht älter zu werden scheint, zeigt sie für die mannigfach wechselnden, friedlichen oder kriegerischen, frohen oder schlimmen Ereignisse eine seltene Verständigkeit, die sie auch in ihrem äußern Betragen ihrer freundlichen Herrin zuverlässig kundgibt; kein Wunder, daß Lüdegast und die Ahnser auf das mit seltsamer Weisheit begabte Elfenkind und sein Tier mit ehrerbietiger Scheu aufblicken. Daß hier die treue Liebe der Kinder die entzweiten Eltern wieder zusammenführt, ein Motiv, das an Wielands Oberon erinnert, ist schon anderswo gesagt worden ³¹⁾.

Von dem guten Einvernehmen des Baumelfen Hohenbuch mit den klugen Erdzwergen, die dem bräutlichen Paare mit ihren Erz- und Silberschätzen eine mächtige Burg bauen helfen, erfahren wir noch zu guter Letzt.

Mit welcher feinen Kunst Fouqué auch in diesem Märchen das geheimnisvolle Leben und Weben in der Natur und ihre Beseeltheit schildert; ferner wie er uns die zauberhaften elbischen Wesen so natürlich erscheinen läßt und so nahe bringt, daß man sie unwillkürlich für wirkliche Wesen halten möchte; wie er das spukhafte Treiben dieser Waldelfen unter einem Schleier, von feinsten dichterischer Phantasie gewoben, verbirgt: das soll an einem für die Kunst des Dichters charakteristischen Beispiele gezeigt werden. Da sich die Frauen zum Siegesfeste schön putzen und schmücken wollen, bedürfen sie eines klaren Spiegels. Lindaminne weiß da sogleich zu helfen. Sie schreibt einige geheimnisvolle Zeichen auf den Boden — gewiß ein Analogon zu

³¹⁾ Kürschner's Deutsche Nat. Litteratur, Stuttgart, Bd. 146. 2¹ Friedr. Baron de la M. Fouqué. Einleitung von Dr. Max Koch, S. LXV.

Undinens ätzender Zeichenschrift auf dem Steine des Schloßbrunnen. Da rollen rasch einige Steine auseinander, eilends biegen sich Gräser und Kräuter „seltsam flüsternd“ zur Seite und siehe da: an der Erdoberfläche sprudelt ein klarer, anmutiger Quell, der, vom Golde der bereits höher gestiegenen Sonne überflutet, in scharfen Umrissen das Exterieur der Beschauer reflektiert. Manche Anklänge an Parazelsische Elementargesetze finden sich; einmal läßt der Dichter eine Modifikation eintreten. Während nach Parazelsus die Rückkehr des erzürnten Elementargeistes nur für den Fall der Wiedervermählung des Mannes mit einem anderen Weibe, also nur zur strafenden Vergeltung eines etwaigen Treubruches stattfindet, läßt der Dichter hier eine Wiedervereinigung und Versöhnung der Elfin Lindamine mit dem herzoglichen Gemahle geschehen. Die Ehe Hohenbuchs mit Gertrudis bleibt jedoch geschieden, der Gatte kehrt aus seiner Welt nicht mehr in die irdische zurück, sondern erscheint der Gemahlin nur in Träumen; wieder eine Reminiszenz an Undine, die auch nach ihrem Scheiden oft „zu Huldbrands Träumen kam“.

Die bereits gekennzeichnete Erzählerart Fouqués begegnet uns auch in diesem anmutigen Märchen. Die Vorliebe für archaisierende Wörter und Konjunktionen, für zusammengesetzte Adjektiva, deren verschwenderische Fülle sich auch hier merklich geltend macht, die stete Wiederkehr typischer Beiwörter, der beliebte Gebrauch reduplizierender Redensarten, alliterierender, sprichwörtlicher Wortpaarungen sowie der Anapher und des Vergleiches sind stark hervortretende charakteristische Merkmale. Unpassende und sinnstörende Epitheta sind nicht selten, z. B. trübe Arbeit, trübe Götzenpriester, tönendes Kind, vorübergetoste Erfahrung usw. Worte wie „kindern“ (-kindisch sein), nachflügeln, Reden hervorquellen, sich ängsten sind auffallend; auch grammatische Verstöße, wie jemandem lieblosen, ungerner, die selbständig gebrauchte Pluralform von kein u. a. kommen vor. Die äußern Umstände, unter denen diese Dichtung entstanden ist, aber auch die darin geschilderten Ereignisse machen es einigermaßen erklärlich, daß manchmal die dem Dichter eigentümliche „trübe“, rührselige Stimmung wieder zu Worte kommt. —

Dem Elfenkinde Irsa naturverwandt sind in dem Zauberspiele „die Elfenkinder“³²⁾ Winhilde, dem Geschlechte eines hohen Eichenelfen entsprossen, und ihr Verlobter, ein ritterlicher Jüngling, der Verbindung eines Sterblichen mit einer Lindenelfe entstammend, die durch Vermittlung des Urahnens Winhildens erst in Traumbildern ihre gegenseitige Liebe erkennen und alsdann wirklich mit einander vereinigt werden. Wie der Oberon Shakespeares und Wielands sich eines Traumes bedient, um das Bild des entfernten, unbekanntem Geliebten zu zeigen und dadurch die Herzen der für einander bestimmten Menschen in heißer Liebe zu entflammen, so bewirkt auch der Eichenelfe, daß sowohl Winhilde als auch der Ritter von sehnsüchtiger Liebe ergriffen werden, bevor sie noch einander wirklich gegenüber treten.

Nach dem Tode von Winhildens hohen Eltern hat der alte Eichenelfe stets für seine Urenkelin gesorgt. Er hat sie als früh verwaistes, zartes Elfenkind einem guten Weibe im benachbarten Dorfe in die Wiege gelegt, wo er ihr stets nahe sein kann; er hat Sorge getragen, daß sie nach seiner eigenen fürstlichen Gemahlin bei der Taufe Winhilde genannt wurde; er hat

³²⁾ Fouqué u. Wilh. Neumann, Die Musen, Berlin Jhg. 1813, 1. Bd. 3. Stück S. 311—343

sie mit liebenswürdiger Anmut und adelig hohem Wesen begabt und zu feiner Elfsitte erzogen. Jene gute Frau im Dorfe, die von der Vertauschung des eigenen mit dem fremden Kinde nichts ahnt und erst später ihre wirkliche Tochter Grete kennen lernt, wird, ebenso wie die Pflegeeltern Ariens, für die treue Pflege des Kindes vom Eichenelfen reichlich belohnt.

Winhilde zeigt dasselbe innige Naturverständnis, womit auch ihre uns bereits bekannten Schwestern aus dem Luft- und Wasserreiche begabt sind; sie versteht das Echo des Waldes, sie tanzt so reizend und singt so herrlich, wie es eben nur ein fürstliches Elfenkind vermag; die Sterne, die Blumen und Gräser schätzen Winhilde wegen ihrer hohen Abkunft, wenn sie allein in hellen Mondnächten durch das stille Erlenal wandelt, und flüstern ihr, gleichwie die Buchen- und Maienblätter der Irsa auf ihrer Wanderung durch den Laubwald, „viel Ergötzliches und Schmeichelndes“ ins Ohr. In heimlicher Ahnung ihrer Verwandtschaft ruht sie am liebsten auf dem weichen, linden Rasen zu Füßen ihres hohen Ahnen, des Eichenelfen.

Die Gestalt des gutmütigen, naiven Bauernjungen Klaas, der gern allerlei Fremdwörter in seine unsinnigen Redensarten flicht und auf Betreiben des greisen Eichenelfen schließlich mit der häßlichen Grete verheiratet wird, ist nicht ohne Komik.

Das Zauberspiel ist teils in Prosa, teils in fünffüßigen Jamben abgefaßt und hat mehrfache Einlagen von Liedern, die von Winhilde und anderen Elfen gesungen werden; auch zeigt Winhildens Prosasprache poetische Anklänge und stellenweise jambischen Tonfall. —

Eine gewisse Ähnlichkeit findet sich zwischen der Elfin Lindamine und der Frau Linde in „Alpin und Jukunde,“ einer schottischen Geschichte in Balladen³³⁾. Sie gewährt dem Knappen Alpin, dem die Herzogstochter Jukunde gegen den Willen des Vaters in treuer Liebe ergeben ist, Schutz vor den Häschern des Herzogs. Aber nur zur Zeit ihres Blühens, ihrer Macht, im „Mai und Sommer“ kann sie ihm diesen Schutz gewähren; denn zur Herbstzeit schwindet ihre Kraft mit dem Abfallen eines jeglichen Blattes; der Knappe zieht daher im Spätherbste auf einem Schiffelein südwärts. Im Dienste des Sultans von Granada kämpft er ruhmvoll gegen feindliche Sarazenen. Aber schon im nächsten Lenze denkt er wieder an die Heimfahrt, von der er sich weder durch die vom Sultan angebotenen Ehrenstellen noch auch durch die Zuneigung der Sultanstochter Zulma abhalten läßt; diese beauftragt eine böse Waldfrau, eine Zauberin, daß sie durch ihre Künste den ritterlichen Mann zur Rückkehr bewege. Die durch die Zauberin erregten widrigen Winde haben nicht den erwarteten Erfolg; sie bewirken aber, daß der Knappe erst zur späten Herbstzeit zum heimatlichen Strande kommt. Er flieht mit Jukunde, die ihm treu geblieben ist, auf die Insel zur „schützenden Burg der Linde“; diese aber kann jetzt die Liebenden nicht mehr schirmen, da sie während der bereits angebrochenen langen Winternacht bis zum Frühling schlafen muß. Alpin wird von dem tödlichen Geschoße eines Mordbuben getroffen. Die Elfe hat Mitleid mit der in schmerzlichen Tränen aufgelösten Herzogstochter. Daher läßt sie, um die Liebenden wenigstens im Tode zu vereinen, Jukunde durch ihren herbstlichen Anhauch sterben.

³³⁾ Gedichte, 3. Bd. 1818, No. XXI. S. 148—170,

Der aus nordischen Sagen und dänischen Volksliedern bekannte Zug, daß Elfen die Verschmähung ihrer Liebesanträge aus Rache mit tödlichem Schläge oder Anhauche bestrafen³⁴⁾, ist hier vom Dichter variiert und zu einer Tat des Mitleids in Beziehung gebracht worden.

Wie die Nixen von ihren nächtlichen Reigentänzen und Liebesstunden zu rechter Zeit in ihr Wasserreich zurückkehren müssen, wenn sie nicht strenge Strafe, ja sogar den Tod vom grausamen Nixenvater³⁵⁾ gewärtigen wollen, so bestehen auch im Reiche der Elfen solche unerbittlich waltende Gesetze. Die gemeinen Elfen „vom Sonnenglanze gescheucht“, müssen mit dem frühesten Morgen scheu verschwinden³⁶⁾; nur der Elfenkönig Oberon macht eine Ausnahme, „er darf noch den Wald betreten, wenn flammend sich des Ostens Pforten röten“³⁷⁾. Anklänge an diese Geister-Gesetze finden sich in der Fouquéschen Ballade „Das Elfenkind“³⁸⁾; die Elfe hat mit einem Jüngling Liebesverkehr gesucht und sich durch seine stürmischen Bitten zu längerem Verweilen verleiten lassen, als es erlaubt ist: nur „bis zum Morgenrot herrscht das Elfengeschlecht“. Zur Strafe für diese Übertretung muß sie, da die Sonne bereits helleuchtend aufgegangen ist, zu Stein erbleichen. Im „Nixenquell“ von K. Simrock*) verläßt die Nixe den liebenden Ritter beim ersten Glockenschlage des Morgengeläutes. Seine Bitten, daß sie länger bleiben möge, fruchten nichts; daher besticht er einmal den Glöckner, das Geläute „nur um ein Viertelstündchen“ zu verschieben; sie durchschaut den Betrug. Das Band der Liebe ist infolgedessen zerrissen und wehmütig klagend taucht die Nixe in die kühle Flut.

Die Welt der Elementargeister streift der Dichter auch in der romantischen Idylle „Die Wegweiserin“³⁹⁾. Ein in die Heimat nächtlicherweile rückkehrender Wanderer wird nahe dem Ziele durch ein grausames, blutdürstiges Waldweib, eine gespensterhafte Drude, vom richtigen Wege abgelenkt, indem sie ihn einerseits durch die Erzählung von einer nach ihm sich sehnenen schönen Waldelfe anlockt, andererseits durch den Hinweis auf die tollen Neckereien der bösen Zwerge in Furcht setzt.

Desgleichen im „Blumengruß“, einem Gelegenheitsgedichte zum Vorabend eines Hochzeitsfestes⁴⁰⁾, worin der Dichter die Blumen-Elfen zu frischem Blühen ermuntert, damit ein schöner Hochzeitskranz gewunden werden könne.

Auch die Novelle „Fata Morgana“ (Stuttgart 1830) mag vielleicht nicht unpassend in diesen Rahmen gezogen werden. Ein ähnlicher Stoff in dramatischer Form hat den Dichter schon zirka 30 Jahre früher beschäftigt⁴¹⁾. Die Fee Morgana⁴²⁾, ein mit höheren Kräften begabtes Weib des Luftreiches,

³⁴⁾ H. Heine, sämtl. Werke, Leipzig, Hesse, 8. Bd. S. 72—76.

³⁵⁾ M. Hocker, Deutscher Volksaberglaube in Sang und Sage, Göttingen 1853, „Der Nixenteich“ S. 90 und der „Nixenquell“ S. 91.

³⁶⁾ Shakespeares Sommernachtstraum 5. Aufz. 1. Auftr.

³⁷⁾ ebenda 3. Aufz. 2. Auftr.

³⁸⁾ Gedichte III. Bd. Nr. VII. S. 37—40.

^{*} s. Anm. 35.

³⁹⁾ Gedichte, III Bd. S. 203—212.

⁴⁰⁾ Gedichte aus dem Mannesalter, Stuttgart-Tübingen 1827, S. 201 f.

⁴¹⁾ Lebensgeschichte, S. 223 f.

⁴²⁾ O. L. B. Wolff, Mythologie der Feen und Elfen, 2 Teile, Weimar 1829. 1. Teil, Einltg. S. 7, 13 f., Anm. S. 22 und 2. Teil, S. 274 mit Anm., wo der Autor die Bezeichnung „Fata Morgana“ etymologisch-historisch zu deuten versucht hat,

zaubert durch ihre Macht wundersame Paläste und schwebende Gärten mit wunderlichen Gestalten erfüllt, kurz magische Luftgebilde auf der Enge von Messina hervor, in deren Bannkreise der geistig umnachtete sizilische Fischerjüngling Guglielmo steht. Im Mittelpunkt dieser recht ausgedehnten und sentimental erzählend befindet sich diesmal nicht mehr ein Vertreter der konventionellen Ritterzeit, sondern ein junger Hallescher Gelehrter, der neben anderen wissenschaftlichen Forschungen sich auch die Beobachtung der wunderlichen Nebengebilde Messinas zur Aufgabe gemacht hat.

Das Feuer- und Erdelement kommt in der Fouquéschen Novelle, „Erdmann und Fiametta“ (Berlin 1826) zur Geltung.

Bereits im Herbst 1811 hat sich Fouqué bei dem befreundeten A. v. Blomberg nach Koboldssagen in dessen Heimat erkundigt, ein Beweis, daß der Dichter schon um die Zeit der Undinendichtung auch an die dichterische Verwertung des Erdelementes und seiner Geister gedacht hat⁴³⁾.

Der Inhalt der Novelle ist folgender. Der junge Bergmannssohn Erdmann, der mit seiner Mutter, der alten verwitweten Frau Erdmuthe, in einem abgelegenen Harztale, unweit der Stadt Goslar, in bescheidenen Verhältnissen lebt, zeigt schon in seinen Jugendjahren gute Anlagen zur Malkunst. Die Figuren, die er, allerdings in rohen Umrissen, mit dem Kohlenstifte an die Wände der heimatlichen Hütte zeichnet, verraten schon ein gewisses Compositionstalent. Der unerwartete Besuch des sizilianischen Künstlers Marchese di Rosso Giallo nimmt auf den Werdegang des Jünglings großen Einfluß. Der Meister hat sofort die Begabung Erdmanns erkannt; deshalb sucht er ihn zu überreden, nach Italien zu kommen, um sich dort weiter auszubilden. Mutter Erdmuthe will aber vorderhand von einer Trennung nichts wissen; sie gestattet ihrem Sohne nur, im nahen Goslar bei einem ehrsamem Anstreicher- und Malermeister mehrmals wöchentlich in die Lehre zu gehen. Dieser gute Mann, dessen rohe Bilder von den Goslarer Schützen beim Schießen nach der Scheibe verwendet werden, kann das Talent Erdmanns nicht sonderlich fördern. Das sieht auch die Mutter allmählich ein und willigt daher in die Reise des Sohnes nach Italien.

Der Goslarer Lehrer gibt seinem Zögling beim Abschied mit Zustimmung des Goslarer Magistrats ein herrliches Frauenporträt mit, dessen lateinische Umschrift auf Fiametta, die Tochter Rosso Giallo's, weist. Ein fremder Maler aus Italien hat es einmal mitgebracht und im Ratskeller zurückgelassen, da er infolge eines blutigen Streites mit Goslarer Bürgersleuten eilig die Flucht ergreifen mußte. Erdmann ist von diesem Bilde entzückt und schätzt es sich zur hohen Ehre, es nach Italien im Auftrage des Magistrats bringen zu dürfen.

In einem Forste, unweit der Stadt Nürnberg, kommt Erdmann bei einem Überfalle durch jenen fremden Maler in große Gefahr, das Bild zu verlieren, das dieser als sein Eigentum zurück fordert. Erdmann überwältigt ihn und kommt wieder in den Besitz des geliebten Bildes. Bei diesem Abenteuer trifft er mit Nürnberger Kriegsscharen, an ihrer Spitze Albrecht Dürer, zusammen, die zur Abwehr und Verfolgung welscher Räuber ein Lager vor der Stadt innehaben. Erdmann wird von Dürer freundlichst eingeladen; aber jener, allzusehr von der Sehnsucht nach Italien ergriffen, hält in seiner Nativität auch den berühmten deutschen Künstler, von dem er bisher noch nichts

⁴³⁾ Albertine v. Fouqué, Briefe an Fouque, Berlin 1848, S. 35.

gehört hat, für einen „Wildemannsmaler“ wie seinen biedern Goslarer Lehrmeister und beschließt, auch noch durch böse Träume erschreckt, seine Reise ohne Aufenthalt fortzusetzen.

Von Genua fährt Erdmann auf einem Schiffe nach Sizilien. Die wunderbare, im tiefen Frieden liegende, farbengesättigte Landschaft daselbst zu Füßen des rotglühenden Feuerberges Aetna macht auf das empfängliche Gemüt des jungen Deutschen den nachhaltigsten Eindruck; nicht weniger das mit feenhafter Pracht und fürstlichem Luxus ausgestattete zierliche Landhaus des sizilischen Künstlers, das, einer mächtigen Blumenvase nicht unähnlich, eine überraschende Fülle von herrlichen Blumengewinden auf der flachen Überdachung zeigt. Erdmann wird von Rosso Giallo und seiner Tochter herzlichst bewillkommt. Fiametta, eine hochgewachsene Frauengestalt in lilienweißen Gewändern, von einem Purpurflor umflattert, ist infolge der Wiedererlangung ihres Porträts freudig überrascht und belohnt den Überbringer mit einem Kranze von Feuerlilien, den sie als Schmuck in ihrem schwarzlockigen Haare trägt. Erdmann erfährt nun, was es mit dem Bilde für eine Bewandnis hat.

Der Meister Rosso Giallo hatte vor einigen Jahren seinen ehemaligen Schüler Rodrigo Ardente, einen jungen, feurigen Verehrer seiner Tochter, beauftragt, um seinem hochfliegenden Geiste das höchste Ziel zu stecken, Fiametta zu malen. Von dämonischen Flammengeistern heimlich unterstützt, vollendete Ardente das Werk und forderte als Preis dafür die Hand Fiamettas. Vater und Tochter widersetzten sich dem kühnen Verlangen des hochmütigen Menschen; deshalb nahm er das Bild mit sich nach dem hohen Norden, in der Absicht, durch geheimen Zauber das Herz der Aetnatochter umzustimmen und für sich zu entflammen. Fiametta konnte dem Ungestümen, der sich um ihretwillen dieses große Opfer der freiwilligen Verbannung auferlegte, ihr Mitleid und ihre Teilnahme nicht versagen.

Erdmann lernt nach und nach die herrlichen Bildwerke des Meisters Rosso Giallo kennen, nur das „Mysterium des Abyssus“ darf er noch nicht schauen. Die wahre Kunstbegeisterung ist nun in ihm erwacht; er arbeitet emsig unter der Leitung des Marchese und beabsichtigt, es so weit zu bringen, daß er das Bild der schönen Fiametta noch schöner und naturwahrer als Ardente malen könne. Nicht immer in ruhigen Bahnen bewegt sich das Leben im gastlichen Hause des sizilianischen Künstlers, wo auch viele andere fremde Maler Zutritt haben. Die entgegengesetzten Charaktere Erdmanns und Fiamettas, die verschiedenen Ansichten über Leben und Kunst in diesem vielköpfigen Kreise veranlassen manche Dissonanzen. Wiewohl Fiametta eine Zeitlang mit fast absichtlicher Geringschätzung auf das stille, bescheidene Wesen Erdmanns herabsieht, obwohl sie seine Geduld durch manche Nekkereien auf die Probe stellt und mit ihren blitzschnell wechselnden Launen den Armen quält, so kann sie doch auf die Dauer seiner stillen beharrlichen Neigung, seiner kindlichen Verehrung und seinen liebenswürdigen Aufmerksamkeiten nicht widerstehen. Der junge Deutsche ist überglücklich, als sie ihn nach längerer Anwesenheit in herzlicher Zuneigung mit dem Kosennamen „Giorgio“ nennt.

Diese für Erdmann befriedigende Lage ändert sich, als plötzlich Rodrigo Ardente wieder in den Kreis der Künstlerfamilie tritt. Das Verhältnis zwischen den beiden jungen Malern ist gleich anfangs höchst unleidlich. Durch sein

keck herausforderndes Betragen scheidet der Ankömmling bald die befreundeten Maler aus dem gastlichen Hause des Marchese. Dieser selbst und seine Tochter sind seit Ardentes Gegenwart wie von einem bösen Zauber überwältigt und stehen ganz in seinem Banne. Erdmann will nur um Fiametta willen noch länger bleiben, da er ahnt, daß er ihr noch einmal als Beschützer notwendig ist.

Eines Tages führt Rosso Giallo dem Deutschen das „Mysterium des Abyssus“ vor Augen. Es ist eine erzgegossene Kolossalstatue des Zeus, der in majestätischer Ruhe auf die von ihm in den Aetna gestürzten Giganten herabschaut, die ringsum am ehernen Sockel in verschiedenen Darstellungen ihrer himmelstürmenden Arbeit modelliert sind. Angesichts dieses gewaltigen, erhabenen Kunstwerkes geht dem erstaunten Beschauer eine Ahnung von dem göttlichen Ursprunge der Kunst und von dem göttlichen Geiste des bildenden Künstlers durch die Seele und er will den Meister zum dankbaren Aufblicke zu Gott, „von dem allein so schöne, gewaltige Gabe komme,“ bewegen; aber eine ganz andere Eröffnung wird ihm nun vom Meister zuteil.

Diese königliche Jupitersgestalt, wozu ihn seine Gemahlin, die herrliche Salamandra, einst begeistert habe, müsse einem unabänderlichen Spruche zufolge, den Giganten im Schoße des Aetna geopfert werden; nur durch dieses Opfer könne er seinen Künstlernamen und seine Werke erhalten sehen und zugleich unsterblichen Ruhm erlangen. Durch die in den Abgrund geschleuderte Zeusstatue würden nämlich die Giganten in ihrem täppischen Wahne ihren grimmigen Feind wirklich vor sich zu sehen glauben; einige Zauberzeichen, auf dem Bilde eingegraben, beförderten diese Täuschung. Dadurch würde die Aufmerksamkeit der Giganten von dem eigentlichen „Mysterium des Abyssus,“ das sie bewachen, abgelenkt; so komme er in den Besitz des erhabenen, in seiner Herrlichkeit von Menschen noch nie geschauten Mysteriums. Rodrigo Ardeno habe die Botschaft gebracht, daß nun die Zeit zum Opfer gekommen sei.

Erdmann, vom Meister aufgefordert, zugleich mit Ardeno ihm bei der Ueberführung der Statue auf den Aetna behilflich zu sein, verweigert seine Mithilfe zu diesem ihm unchristlich scheinenden Vorhaben; aber die Bemerkung des Marchese, daß sonst Fiametta, die sich bereits als Pfand auf dem Aetnagipfel befinde, von den wütenden Giganten in den Abgrund gerissen würde, wenn sie sich um das ihnen verheißene Opfer betrogen sähen, bestimmt den Jüngling, zur Rettung der Jungfrau auf den Berg zu eilen. Dem Mutigen gelingt es, die Widerstrebende in dem Augenblicke zu retten, da der Berg die Lavaflut auszuspähen beginnt.

Ardeno geht zwar anfangs dem Marchese bei der Ausführung seiner schrecklichen Tat an die Hand, verlangt aber dann einen Eidschwur von ihm auf das „Mysterium des Abyssus“, daß er ihm Fiametta zur Gattin geben werde. Aber noch ehe das Unternehmen vollendet ist, bricht das Unheil plötzlich herein: der Berg erbebt und sendet auf allen Seiten glühende Lava talwärts. Der Meister vermag sich zwar durch die Flucht zu retten, aber sein Besitztum mit allen Kunstwerken wird unter den heißen Gluthen begraben und vernichtet. In diesem schrecklichen Schicksalsschlage hält nun Erdmann allein den Kopf hoch. Er will den vom Schmerze tief gebeugten Künstler und seine Tochter zu einem idyllischen Leben des Friedens aufmuntern; aber weil er nach ihrer Meinung für die hochfliegende, nach irdischer Unsterb-

lichkeit ringende Seele des Meisters und für seine jetzigen schmerzlichen Verluste so wenig Verständnis zeigt, darum wird er für immer aus ihrer Nähe verbannt. Fiametta bleibt beim Vater, zum Teil auch durch den Zauber des dämonischen Ardente zurückgehalten.

Erdmann kehrt traurig nach Deutschland zurück. Ein Besuch in Nürnberg bei dem großen Meister Dürer und die Bekanntschaft mit dessen unsterblichen Schöpfungen veranlassen ihn zu dem Entschlusse, für immer in diese Stadt zu ziehen und auch seine Mutter Erdmuth zu holen. Das von ihm in künstlerischen Konturen entworfene Bild Fiamettas, das er dann ausführen will, wird während seiner Abwesenheit in der Heimat von Dürers Meisterhand dem Urbilde sprechend ähnlich fertig gemalt.

Nicht viel später kommen Rosso Giallo und Fiametta, nun reuig und demüthig, auf einer Pilgerfahrt, die sich der Meister zur Buße für sein früheres frevelhaftes Jagen nach Unsterblichkeit und Künstlerruhm auferlegt hat, auch nach Nürnberg. Einem Gelübde zufolge wollen beide an allen Kunststätten, die sie besuchen, durch Verkleidung völlig unerkannt bleiben und auch nichts sprechen. Im Anblick ihres eigenen trefflich gemalten Bildes verrät sich aber Fiametta durch einen lauten Schmerzensruf; sie wird ohnmächtig, erholt sich aber bald durch die Hilfeleistung der heilkundigen Frau Erdmuth. Sie erzählt dann von den letzten Ereignissen in der sizilischen Heimat und von Ardente, der im Aetna verglüht ist, seiner Zuneigung dankbar eingedenk. Aber seit Erdmanns Abreise aus Sizilien hat Fiametta sein treues Herz und seine reine Liebe immer mehr schätzen gelernt und wird jetzt, nachdem sie ihn in so wunderbarer Weise wiedergefunden hat, seine Gattin.

Rosso Giallo, von seinem Irrwahne gänzlich geheilt, findet volle Befriedigung, indem er seine Kenntnisse zu Nürnbergs Schutze verwertet. Von seinem allzu ungestümen Taten- und hochmüthigen Unsterblichkeitsdrange befreit, ist er zur Einsicht gekommen, daß nur der frevelhafte Mensch das Mysterium im Abyssus suche, daß aber dem frommen Sinne das holde Band der Liebe das Mysterium des Lebens sei. —

Der Erzählung Erdmanns von seinen Eltern und seiner Herkunft entnehmen wir folgendes. Er ist der Sohn eines weiblichen Erdgeistes, der Frau Erdmuth, die sich dem Bergmanne Jörg ehelich verbunden hat. Dieser, noch im Knabenalter, hat einst Erdmuth als kleines Mägdlein, auf Moosgeflecht gebettet, in der Nähe eines Erdstollens gefunden. Die Kleidung des schönen, blassen Kindes war aus Moos und feinen Wurzelfasern gewoben; seinem Röcklein war eine erkleckliche Zahl von Harzgulden, einige Goldstücklein und viele andere Münzen eingestepet, deren Geklingel den Knaben Jörg auf das Kind aufmerksam gemacht hatte. Da niemand von nah und fern um dieselbe Zeit ein Kind vermißt haben wollte, so erzogen Jörgens Eltern das ihnen auf so wunderliche Weise in den Weg gelegte Kind zugleich mit dem eigenen. — Diese eingenähten Goldstücke, theils der Lohn für die Erziehung des Kindes, theils seine spätere Morgengabe, sind eine Analogie zu den zwei kostbaren Ringen, die Undine am Traungstage aus ihrem Kleide her austrennt und als Brautgeschenk der Eltern bezeichneth.

Das Kind Erdmuth zeigte sich sehr sittsam und bescheiden, demüthig und still; nur seine Fassungsgabe war in den ersten Jahren beschränkt; auch mit dem Sprechen wollte es nicht so recht vorwärtsgehen. Diese Züge erinnern wieder an Parazelsische Bemerkungen über das Wesen der Erdgeister.

Die Erinnerung des Kindes an seine eigentliche Herkunft beschränkte sich auf die dunkeln und engen Kammern in der väterlichen Behausung, die „vom ruhigen Glanze des schimmernden Metalles wie von stillen Lampen erhellt“ waren. Die Pflegeeltern sahen es später, als das Mägdlein herangewachsen war, ganz gerne, daß der etwas ungestüme Sohn Jörg, die „stillvernünftige, sachtmütige“ Erdmuth heiratete. Sie lebten sehr glücklich mitsammen, bis Jörg eines Tages im Schachte verunglückte, vielleicht, wie Rosso Giallo meint, durch einen „nebenbuhlerisch neidenden Erdgeist“ verschüttet.

Erdmann hat von seiner Mutter das stille, sanfte Wesen geerbt. Charakteristisch für ihn ist seine Liebe zu den Blumen, die er wie zarte belebte Wesen mit aller Liebe pflegt und die ihm mit ihrem stillen Leuchten und Glänzen gar manches zu sagen scheinen. Blumen vermitteln ihm die Zuneigung Fiamettas und führen ihm die Geliebte später nach der Trennung wieder zu. „Der Anblick der schönen Blumen hat mich gerettet,“ gesteht Fiametta nach der Verlobung mit Erdmann. Als „Erdensohn“ voll Milde und Frömmigkeit, liebt er besonders auch die Armen, die von harter Lebenssorge bedrückten Menschen. „Die Sorge für das liebe Armut“ ist ihm von Mutter Erdmuth schon in der Kindheit auf die Seele gebunden worden. Seine „allzu stetige“ Art, ein gewisses zähes Festhalten an eigenen Ansichten führt wohl manchen Zwiespalt mit seiner Umgebung herbei, aber nicht auf lange Zeit; denn Erdmann ist friedliebend und versöhnlich; selbst die ungestümen, leidenschaftlich erregten Südländer können dem „stilltätigen, etwas blöden, doch wieder mutvoll starken und im innersten Herzenskern getreuen“ Wesen des Deutschen nicht widerstehen. Seine konsequente, leidenschaftslose Art setzt sich schließlich doch immer durch*).

Während der Dichter in dem „hyperboräisch kalten“ Deutschen das Wesen der Erdgeister inkarniert, so versinnlicht er in der flammenden, heißen Südländerin Fiametta das Feuerelement. Fiametta ist die Tochter der aus

*) Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß eine gewisse Ähnlichkeit zwischen unserem Helden und dem jungen Künstler Franz Sternbald nicht von der Hand zu weisen ist. Auch seine Frömmigkeit wird namentlich im ersten Teile der Geschichte stark unterstrichen; Der Bibel und den Heiligen bezeugt er seine tiefe Verehrung. Auch der Held des Tieck'schen Romans ist beständig mit der Kunst beschäftigt; dadurch „bemerkte er so manches in der Welt gar nicht, was weit einfältigern Gemüthern ganz geläufig war, weshalb es auch geschah, daß ihn die beschränkten Leute für unverständig oder albern hielten“ (Ludw. Tiecks Schriften, Berl. 1843, XVI. Bd. Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte S. 57). Und wie hartnäckig verteidigt auch Franz seine Kunstansichten, seinen geliebten Dürer? Auch ihn beherrscht das Gefühl der romantischen Sehnsucht, ein unwiderstehlicher Drang zieht ihn nach dem Kunstlande Italien. Auf ihn übt die Natur, ihre verschiedenen Szenerien und Gestaltungen, namentlich die Blumenwelt einen unbeschreiblichen Zauber aus, aber stets ist die Wirkung eine angenehme, bald tröstend, bald erquickend und erheiternd. Sternbalds zartbesaitetes Gemüth empfindet gleichfalls lebhaftes Teilnahme für fremde Not und fremdes Leid. Bei der Berührung mit Menschen zeigt er, besonders im ersten Teile der Geschichte, eine ganz außerordentliche Zartheit. „Schon wenn gegenüber seinen Lieblingsgefühlen und Lieblingsgedanken ein andersartiges Fühlen und Denken irgendwo hervortritt, ist das Ergebnis für ihn eine Depression“ (Hubert Roetteken, Die Charaktere in Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen,“ Zeitschrift f. vgl. Lit. Gesch., herausg. von Dr. Max Koch, Neue Folge. VI. Bd., Berlin 1893, S. 199). Trotz seiner angeborenen Gemüthsweichheit wird er manchmal heftig, aber die Zornesflamme erlischt bald, „sein Zorn erscheint doch verhältnismäßig schwach und er löst sich meistens schließlich in Tränen auf.“ Der Grundzug seiner Gefühle ist das stark Passive, „das sanfte, weiche, etwas rührsame herrscht“ (Roetteken, l. c. S. 202 und S. 207).

dem Aetna stammenden Salamandra, der Flammenbraut, die einst dem ungestümen, nach den höchsten Zielen in der Kunst ausschauenden Jüngling Rosso Giallo auf dem Flammenberge erschienen ist und sich mit ihm zu gemeinschaftlichem Leben in der ihr zu Ehren gebauten, mit allem Raffinement der Kunst ausgestatteten Villa am Fuße des Berges ehelich verbunden hat. Vorher hat sie in den schönen „goldigen Bogenhallen und Palästen“ der Salamander im oberen Teile des Aetna ein herrliches Traumleben geführt; bei ihren gelegentlichen Wanderungen bis an die Waldzone des Berges haben sie die Hirten für das wahnsinnige Kind eines Büßers gehalten. In den schönen Tagen einträchtigen Ehelebens, mit Liebe und Weisheit dem Gatten zur Seite stehend, hat sie ihre flammende Begeisterung auf ihn übertragen und ihn zu herrlichen Kunstschöpfungen angeregt. Den ausdrücklichen Worten des Parazelsus entgegen, daß eine „Verbindung der Aetnischen mit den Menschen unmöglich“ sei, hat hier dichterische Freiheit doch die Vermählung zwischen Salamandra und Rosso Giallo stattfinden lassen.

Salamandras einziger Fehler, daß sie nämlich so rasch vom Zorne sich hinreißen ließ, ist für sie und ihr Verhältnis zu dem Sterblichen verhängnisvoll geworden. Einmal im Zorne hat sie die Verwünschung ausgesprochen, daß sämtliche Erzbilder des Marchese in dem Elemente, das sie hervorgehoben, der gänzlichen Vernichtung anheimgegeben werden sollen und daß sein Künstlernaam für immer in Vergessenheit kommen solle. Bald darauf ihren zornigen Schwur bitter bereuend, hat sie dem Manne ein Mittel angegeben, um das bevorstehende Unheil abzuwenden: nämlich eine herrliche Jupitersstatue mit allem Fleiße anzufertigen und sie dann, wenn man sie von ihm fordere, den Giganten, den gefesselten Riesen des Abgrundes, zu opfern*). Bald nachdem Salamandra dem Kinde Fiametta das Leben geschenkt hatte, ist sie eines Tages unerwartet in ihr väterliches Reich zurückgekehrt. Ihre leuchtende, in graue Schleier gehüllte Gestalt haben einige Hirten den Berg hinaneilen gesehen. Forscher aber haben behauptet, es sei ihnen so vorgekommen, „als ob ein düster umschleiertes Frauenbild in den Krater hinabgeschwebt sei“; doch könnte es auch „ein aufsteigendes und wieder versinkendes Rauchgewölk des Abgrundes“ gewesen sein. Wieder reichen sich in Fouquéscher Manier Phantasie und Wirklichkeit die Hand, um uns in liebliche Täuschung über das geheimnisvolle Wesen der Salamandra zu wiegen. Ihr Verschweben im Feuer ist eine Parallele zu dem Verströmen Undinens in der Donauflut.

Um die Gestalt Fiamettas hat der Dichter alles Glühende, Leuchtende, Farbige und Flammende gewoben, um den Charakter des Elementes, dem sie entstammt, auszudrücken. Sie trägt einen Flor von Purpur über ihrem weißen Kleide und Feuerlilien im schwarzen Haare. Das intensive Rot hebt sich vom weißen und schwarzen Grunde leuchtend ab. Sie ist gesangeskundig und liederfroh. An Parazelsus erinnert der Umstand, daß sie als Feuergeist von schweren mühsamen Sprachstudien nichts wissen will. Die ganze Natur in ihrer Umgebung ist frischer, freudiger und zeigt strahlendere Farben, die

*) In diesem Motive liegt eine offenkundige Parallele zum „Ring des Polykrates“ vor; auch dieser vom Glücke maßlos begünstigte Tyrann von Samos sollte nach dem Rate seines um sein Wohl besorgten Freundes, des Königs Amasis von Aegypten, sein teuerstes Gut den Unterirdischen opfern, um die mißgünstigen Götter zu befriedigen und deren Neid von sich abzuwehren.

Blumen atmen würzigeren Duft. Einmal „himmelhoch jauchzend“ und gleich wieder „zum Tode betrübt“, bald fröhlich, unbefangenen heiter, zu neckischen Scherzen aufgelegt, bis zum Übermaße lustig, schnell begeistert für alles Hohe und Erhabene, bald verdrossen und schwermütig, zeigt Fiametta im schnellsten Wechsel ihr Temperament, das den leisesten Impulsen folgt und besonders leicht und rasch „in Zornesflammen emporblitzt“. Ihrem Gemüte entsprechend ist sie zu dem temperamentvollen, ungestümen Rodrigo Ardente, der sich in seiner leidenschaftlichen Liebe zu jedem Opfer aufschwingt und alles wagt, mehr hingezogen als zu dem ruhigen, kühlen und besonnenen Wesen Erdmanns. Es bedarf längerer Zeit, bis sie dessen inneren Wert erkennt und hochschätzt; diese Zeit ist mit fortwährenden Schwankungen ihres unruhigen Gemütes ausgefüllt. Zum Vater und Künstler Rasso Giallo schaut sie mit ehrfurchtsvoller Liebe empor; um seines Künstlernamens willen ist sie zum heroischen Opfer der Selbstvernichtung bereit, gradeso wie sie später, um den hochfliegenden Plänen des Vaters zu dienen, kein Bedenken trägt, den getreuen Erdmann aus ihrer Nähe zu verbannen und wieder Ardente größere Aufmerksamkeit zu widmen. Daß die Feuerbraut Fiametta von dem mutigen Erdmann aus den rauchenden Flammen des feurigen Berges geholt wird und sich dann von dem Erretter als Gattin heimführen läßt, ist ein an das Dornröschen erinnerndes Motiv. Desgleichen verwertet der Dichter darin ein beliebtes Romanmotiv seiner Zeit, daß er Erdmann in ein Mädchen sich verlieben läßt, das dieser auf einem Bilde gesehen hat. Das ebenso beliebte und damit verwandte Motiv der Traumliebe haben wir bereits früher bei Fouqué kennen gelernt.

Der heißblütige, kecke, „dämonisch übermütige“ Südländer Ardente, der Fiamettas Bild so schön und farbensatt gemalt hat wie kein Künstler vor ihm, um sich dadurch ihre Hand zu verdienen, steht mit den Flammengeistern des Berges in einem „seltsam geheimnisreichen“ Verkehr. Rosso Giallo meint, daß er von ihnen bei seiner Arbeit heimlich gefördert und unterstützt worden sei. Rodrigo Ardente ist auch der Bote der Salamandra, der in ihrem Namen dem Meister das Juppiterbild abfordert.

Das grübelnde, sinnende Wesen Erdmanns gibt dem Dichter mannigfache Gelegenheit, den ihm so charakteristisch zukommenden sentimentalischen Anwendungen und religiösen Betrachtungen auch in dieser Erzählung nachzuhängen; manche rührselige Szene wird durch das empfindsame Gemüt des deutschen Jünglings hervorgerufen*). Mehr als in früheren Arbeiten des Dichters wird durch solches Beiwerk zum Schaden des Ganzen eine unnötige Anschwellung der Erzählung verursacht; man vermißt die straffe, einheitliche Komposition ganz besonders in dieser verworrenen Geschichte. Manches ist zu wenig motiviert, wie es überhaupt nicht an dunkeln und oberflächlichen Andeutungen fehlt, wo man eine klare, durchsichtige Darstellung und Begründung erwarten möchte. So z. B. wäre der Wunsch nach größerer Klarheit

*) Auch in „Franz Sternbalds Wanderungen“ ist etwas Ähnliches zu bemerken. Der Dichter zweifelt selber, ob er seinen jungen Kunstenthusiasten ein „erwachsenes Kind oder einen kindischen Erwachsenen“ nennen soll (l. c. S. 58); an diese und ähnliche Stellen knüpfen sich dann Reflexionen des Dichters. Überhaupt fordert die ganze Anlage der Fouquéschen Dichtung, das echt romantisch unbestimmt gelassene Kostüme der altdeutschen Geschichte, mancherlei Ähnlichkeit in den Motiven, wie z. B. das Bild der schönen Unbekannten, direkt zu einer Vergleichung mit dem Tieck'schen Roman auf.

über Ardentes geheimnisvolle Nordlandsreise und seinen Verkehr mit der Geisterwelt gewiß berechtigt. Das dunkle Gedicht im 14. Kapitel sagt uns trotz seiner Länge eigentlich nichts von dem Zauber, den er mit Fiamettas Bild treiben will. Auch das „Mysterium des Abyssus“, das der beschwörende Meister Rosso Giallo unter Zaubergesängen, die ihm von den Gestirnen eingegeben werden, feierlich aus dem feurigen Abgrunde des Berges emporrufen will, läßt eine recht klare Vorstellung nicht aufkommen.

Ohne Heroen- und Heldentum geht es bei Fouqué nicht ab. In seiner überschwenglichen Art der Schilderung kann er sich nicht genug tun, alles wahrhaft Große, Glänzende, Kühne und Heldenhafte auf eine einzige Person zu häufen. So erscheint uns Rosso Giallo als Heros der Kunst, wie der kühne Herzog Eberhard in „Schön Irsa“ als Held der Waffen, beide noch im Falle und in ihrer Niederlage erhaben, bedeutungsvoll und heldenhaft.

Gleich den früher betrachteten Erzählungen ist „Erdmann und Fiametta“ mit strophischen Gedichten und Liedern ausgestattet, von denen der größere Teil auf die liederfrohe Fiametta kommt. Die vielen gespaltenen Reime darin sind einigermaßen befremdlich. Die mit Beiwörtern, welche mit besonderer Vorliebe dem Feuerelemente entsprechend gewählt sind, wieder allzu reich versetzte Sprache zeigt stellenweise herrliche Bilder und Vergleiche; die Häufung der zahlreichen Substantiv- und Adjektiv-Komposita wirkt wiederum schleppend und schwerfällig.

So hat Fouqué in drei größeren Darstellungen, um die sich einige verwandte Produktionen gruppieren, in seiner Weise das vierelementarische Naturreich behandelt. Das nach innen gekehrte Gemüt des Dichters, seine fromme und heitere Kindesseele mag sich an diesen Gestalten der Elementargeister wohl innig ergötzt haben; bei ihrer Schilderung hat er sich gewiß manche „geheimnisvolle Offenbarungen“ von der Seele geschrieben, von denen Chamisso im Briefe vom 17. November 1810 an Fouqué schreibt, er wisse nicht, von wannen sie ihm zukämen. Auch uns sprechen diese Wassergeister, Feen und Elfen gar sehr an, weil sie uns in so große, fast greifbare Nähe gerückt sind, weil sie so schön sind und so innig empfinden, weil sie lieben wie die Menschen, weil sie leiden wie wir. Dennoch bleibt nur die Undine als die wirklich allerliebste Dichtung Fouqués in der Literatur lebendig, weil dem Dichter hier die märchenhafte Behandlung und Einkleidung des Stoffes so ausnehmend gut gelungen ist, weil sie uns der Dichter in einem Milieu zeigt, das einzig und allein zu einem solchen Wesen paßt, mit der lokalen Färbung und auch in der Sprache und im Tone des Märchens. Die andern Elementargeister sind als solche vom Dichter gewiß ebenso poetisch gedacht; es mangelt ihnen nichts von der Zartheit und Lieblichkeit, die uns an Undine so sehr gefällt; die wunderbare Mischung des Natürlichen und Phantastischen ist ihm auch bei den übrigen Elementargeistern außerordentlich gelungen. Aber sie leben in einer Welt, die schon bei des Dichters Lebzeiten immer weniger Verständnis gefunden hat und uns heute durchaus fremd geworden ist: nämlich in der Welt, wo so viel von ritterlichen Idealen, großen Waffentaten, von unsterblichen Männern der Wissenschaft oder der Kunst, kurz vom konventionellen Heldentum die Rede ist, wo so viel reflektiert wird, wo der sentimentalen Anwendungen und frommen Betrachtungen kein Ende ist; in dem Maße, als der Dichter diesen überflüssigen Zutaten

raum gegeben hat, vermindert sich auch das Interesse an jenen märchenhaften Wesen. Auch die Sprache mit ihrer verschwenderischen Fülle von schmückenden Beiwörtern, mit ihrer phantastischen Überschwenglichkeit und breiten Ausmalung läßt öfters den Wunsch nach größerer Straffheit und Einschränkung rege werden.

III.

Es ist natürlich nicht meine Absicht, im folgenden bei der Heranziehung verwandter Dichtungen der romantischen und nachromantischen Zeit, worin Elementargeister eingeführt werden, erschöpfend zu sein; nur diejenigen Dichtungen sollen hauptsächlich Berücksichtigung finden, die entweder auf die Fouquésche Produktion Einfluß genommen haben oder von ihr beeinflusst worden sind oder mit ihr wenigstens in einem ideellen Zusammenhange stehen.

Zunächst sollen einige kleinere Dichtungen Matthissons nicht übergangen werden, welche Fouqué sicher gekannt haben wird. Der „Feenreigen,“ ein Beitrag zum Schillerschen Musen-Almanach d. J. 1798, worin der Dichter das sorglos-heitere Dasein der Elfen in ihrer unvergänglichen Schönheit und Jugend in glatten, leichtbeschwingten, durch den Reim sich kunstvoll umschlingenden Versen behandelt, ferner „die Elementargeister“ im „Nachtrag zu Matthissons Gedichten“ (Zürich 1799). Im Anschluß an seine ausdrücklich erwähnte Quelle, des Grafen von Gabalis Entretien, beschreibt hier der Dichter Natur und Eigenart der einzelnen Geister, ihr Treiben und Wirken in Luft und Flut, das Irrlichtelieren der Salamander und das drollig täppische Wesen der trägen Gnomen in jambisch-anapästischen, paarweise gereimten Versen voll Zierlichkeit und Anmut. Späteren Datums sind die „Gnomen,“ ein Gedicht, worin Matthisson nochmals, jetzt in erweiterter Ausführung, in einer an Shakespeare erinnernden Kleinmalerei das lichtscheue Tun und das freie, nicht an Gesetz und Konvention gebundene Leben in der Republik der tückischen, eigensinnigen und dem menschlichen Wesen abgeneigten Kobolde schildert¹⁾.

Abgesehen von der reichen Fülle der Tieck'schen Märchen, denen infolge der eingehenden Beschäftigung des Dichters mit den J. Böhme'schen Schriften sowie unter dem Einflusse der gleichzeitigen naturphilosophischen Ansichten und Bestrebungen der Stempel des Grauenhaft-Geheimnisvollen und der mystischen Natursymbolik aufgedrückt ist, interessiert uns besonders die Aufmerksamkeit, die Ludwig Tieck den Elementargeistern zugewendet hat. Kennzeichnend für seinen Charakter ist die Vorliebe für die Shakespeareschen Elfengeister. Oberon, Titania und Puck beschäftigten den jugendlichen Dichter schon in der Gymnasialzeit bei seinem ersten dramatischen Versuche „Die Sommernacht von 1789. 45 Jahre später zeigen uns die Märchen novellen „Die Vogelscheuche“ und „Das alte Buch“ (1834) wiederum den nun vollends gereiften Mann in dem Elfenreiche von Oberon und Titania zu Hause. Dazwischen liegt die reizende Erzählung „Die Elfen“ (1811), ein wahres Prachtstück zarter dichterischer Phantasie. Hauptsächlich aber geht uns Tieck's Wiederbelebung der Melusinsensage an wegen der inneren Verwandtschaft mit der Undinendichtung Fouqués, die von daher sicherlich manche Anregungen empfangen hat.

¹⁾ Kürschner's Deutsche Nat. Litt., Stuttgart, Bd. 135, II. Abtlg. Lyriker und Epiker der klassischen Periode, 2. Teil von Dr. Max Mendheim, Friedrich von Matthisson S. 193—250, Gedichte Nr. 6, 19, 27.

Der Kuriosität halber sei vorerst darauf hingewiesen, daß das Melusinenmärchen ein Jahr vor dem Geburtsjahr Tieck's in trivialer Reimerei von Zachariä bearbeitet worden ist²⁾. Diese platte, oberflächliche Dichtung führt die Geschichte der Melusine bis zu ihrem Abschiede von Raymund und bezeichnet im vorletzten Kapitel „Wie der Ritter sich vom Zorn hinreißen lassen“ den Umstand als Ursache der Trennung, daß die Dame Melusina dem Junker Hänschen wegen Mißhandlung ihres Lieblingskätzchens eine etwas verbelegte Lektion erteilte, was das Gemüt des dazukommenden Gemahls zu sehr verstimmt. Dieses literarische Machwerk hat von Goethe in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen eine vernichtende Rezension erhalten³⁾.

Im Jahre 1800 erschien in den „Romantischen Dichtungen“ die „sehr wunderbare Historie von der Melusina“⁴⁾. Tieck erzählt in der ersten Abteilung das Zusammentreffen der Melusina mit dem Grafen Raymund beim Waldbrunnen und ihre Vermählung mit ihm. Der zweite Abschnitt schildert die ersten, recht glücklich verfloßenen Jahre im Schlosse Lusinia, das Melusina hat erbauen lassen. Von den zehn Söhnen, die sie ihrem Gatten geboren hat, sind nur die letzten zwei ohne Fehl zur Welt gekommen; die andern weisen sämtlich eine körperliche Mißbildung auf. Durch die aufreizenden Reden seines ältesten Bruders eifersüchtig gemacht, belauscht Raymund gegen sein Versprechen an einem Sonnabende sein Weib. Melusina verzeiht diesmal stillschweigend. Die dritte Abteilung enthält die Katastrophe: durch die Untaten seines Sohnes Geoffroy erbittert, macht sich Raymund wegen seiner Verbindung mit dem „Meerwunder“ selbst für alles Unheil verantwortlich; er überhäuft Melusina öffentlich mit heftigen Vorwürfen und beleidigt sie wegen ihrer Herkunft. Wehklagend nimmt diese nun Abschied von ihrem wortbrüchigen Gatten. Raymund beschließt viele Jahre später sein Leben als büßender Einsiedler in Montserrat, nachdem er vorher von dem hohen Geschlechte seiner Gemahlin Kunde erhalten hat. Die Schicksale von Melusinas Eltern und Geschwistern werden im Anschlusse daran ausführlich mitgeteilt. — Nicht nur das Wunderbare des Stoffes, auch das dunkle Walten unheimlicher Naturmächte hat den Dichter zur Bearbeitung dieses Volksbuches geführt; vielleicht dürfen wir bei den „drei Schwestern Melusina, Meliora und Plantina an Verkörperungen der Elemente Wasser Luft und Erde denken“, meint Bernhard Steiner in seiner Abhandlung: Ludwig Tieck und die Volksbücher, Berlin 1893, S. 64.

Gegenüber dem Volksbuche hat sich Tieck manche Freiheiten erlaubt. Abgesehen von einer Kürzung am Schlusse hat es der Dichter für gut befunden, manche Partien der Vorlage im Metrum wiederzugeben; so in der ersten Abteilung die Klage Raymunds am Brunnen über sein Mißgeschick in einem Sonett, dann die „süßen Lieder“ der Hochzeitgäste zu Ehren der Neuvermählten; in der zweiten Abteilung den schwermütigen Gesang der Melusina in ihrem Gemache; besonders in der dritten Abteilung findet die gebundene Form starke Verwendung: die Aufzeichnung auf der Tafel im Grabmale des Königs Helmas von Melusinas Verwandtschaft und deren Schicksalen wird in Stenzen erzählt, ebenso die Klage Raymunds über die Untaten seines

²⁾ Zweg neue schöne Märlein. 1) von der schönen Melusina, einer Meerfey . . . Leipzig 1772.

³⁾ Goethe's Werke, Hempel Berlin, Bd. 29, S. 53 f.

⁴⁾ L. Tieck's Schriften, 20 Bde., Reimer Berlin, 1828—1846; XIII. Bd.

Sohnes Geoffroy; die Geschichte der Meliora und Plantina, der Schwestern Melusinas, hat der Dichter in dreifüßigen, gekreuzt gereimten Jamben, die traurige Abschiedsrede der Meerfee in fünffüßigen jambischen Reimpaaren wiedergegeben. Sonst trachtet Tieck in recht treuherziger, schlichter Erzählung mit zahlreichen altertümlichen Wortformen den Märchentön des Volksbuches festzuhalten; doch haben die vielen, langatmigen Fragen und Antworten, die umständlichen Berichte und lehrhaften Sentenzen dem Dichter schon Solger's Tadel wegen „allzugroßer Weitschweifigkeit und tausendfacher Wiederholungen“ zugezogen⁵⁾.

Bernhard Steiner hat in dem oben genannten Buche eine genaue Analyse der Tieck'schen Bearbeitungen deutscher Volksbücher nach Inhalt und Form angestellt und in Bezug auf die Melusine die durchgängige Abhängigkeit des Dichters von seiner Vorlage konstatiert. Getreuer noch als in den Haimonskindern folgt der Dichter im einzelnen seiner Vorlage, wortwörtliche Anklänge finden sich. Nichtsdestoweniger ist das Streben Tiecks nach Konzentration anzuerkennen, vor allem trachtet er die Wiederholungen einzuschränken. Das Interesse des Nacherzählers erstreckt sich auch auf die Nebenhandlung, die in den Erlebnissen der Söhne besteht. Die Melusinenbearbeitung Tiecks zeigt dieselben Schwächen der Nacherzählung wie die Haimonskinder und zum Teil auch die Liebesgeschichte von der schönen Magelone. Diese Mängel erklären sich aus dem flüchtigen extemporierten Schaffen des Dichters. Das Wesentliche und Neue gegenüber den früheren Bearbeitungen besteht in der Einführung der künstlichen Silbenmaße, doch ist der Dichter in der Handhabung der Form weniger glücklich; besonders ist da ein auffallender Gegensatz zu den Liedern in der Magelone zu bemerken, indem die sogenannten Einlagen mit bloß zwei Ausnahmen — die Gesänge der Hochzeitgäste und das Liedchen der Melusine im Bade — nichts anderes sind als „auf Reime und Rhythmen gebrachter Inhalt der Vorlage, also rein formale Spielereien. Daher denn, wo nach dem Volksbuche versifiziert wird, in den gekünstelten Maßen die Biederkeit und Schlichtheit des Ausdrucks, die possierlich wirken muß“ (a. a. O. S. 70). Und nicht bloß die Stanzen, auch die gereimten Jamben gelingen oft nicht besser. Die im Romanzenton behandelten letzten Abenteuer der Meliora und Plantina weisen ebenfalls nachlässig hingeworfene Verse auf, deren Sinn sogar manchmal nicht feststeht. „Manche Verse wirken geradezu komisch und würden, aus dem Zusammenhang des Ganzen genommen, einen parodistischen Bänkelsängerton vermuten lassen. Überall empfindet man die Inkongruenz zwischen Inhalt und Form. Eine Stilform ist hier ebensowenig erreicht wie bei Stanze und Sonett“ (a. a. O. S. 73).

Tiecks dramatisches Fragment „Melusine“ gehört dem Jahre 1807 an⁶⁾. Die zwei ausgeführten Szenen zeigen folgende Exposition: Zu dem alljährlich gefeierten Frühlingsfeste, wozu eben die letzten Vorbereitungen durch den Schulmeister Gilbert getroffen werden, trifft der gräfliche Oheim bei Raymunds Vater zum Besuche ein. Der Schulaustritt des sittsamen Junkers soll mit diesem Feste zugleich gefeiert werden. Eine eingeschobene Szene führt Melusina vor, wie sie, am Vorabende des Festes an dem Ufer des Stromes

⁵⁾ L. Tieck u. Friedrich v. Raumer, Solgers nachgel. Schriften und Briefwechsel, 2 Bde., Leipzig 1826; I. Bd. S. 8.

⁶⁾ R. Köpke, Tiecks Nachgelassene Schriften, 2 Teile, Leipzig 1855; I. Bd., S. 160—170.

sitzend, an einem Goldgewebe spinnend und dabei singt, bis die Mutter kommt und die Tochter zum Mahle in den „kerzenvollen“ Berg ruft, wo die Zwerge, die Geister der Lüfte und die der Wasserfluten schon auf die Prinzessin warten; sie ist über die Tochter, die so gern am Flußufer weilt, ungehalten; denn sie fürchtet, daß die rauschenden Gewässer, die wilden Weisen Melusins und ihre verführerisch schöne Gestalt die Sinne irgendeines Sterblichen berücken könnten. Raymunds Sehnsucht nach der Einsamkeit und seine Vertrautheit mit der Natur, von deren geheimnisvollem Leben und von deren Gestalten er gehört hat, wird bereits angedeutet, um aus seinem Charakter später die Beziehung zur Melusine zu konstruieren. Der in Trochäen abgefaßte Sang Melusinas (in späterer Bearbeitung als „Gesang der Feen“ erschienen⁷⁾) deutet darauf hin, daß das im jambischen Bühnenverse geschriebene Schauspiel neben Prosa-Szenen auch Lieder-Einlagen enthalten sollte. Nach Bernhard Steiner (a. a. O. S. 70) hätte sich die dramatisierte Melusine mehr dem Stil des „Fortunat“ genähert, dem sie auch zeitlich nahe steht.

Eine eigentümliche Weiterbildung der Stauffenberger Melusinsage findet sich in „Gräfin Dolores“ von Achim von Arnim⁸⁾ in der Erzählung des Mönchs Anselmo über die Abstammung der Prinzen von Palagonien auf Sizilien.

Aus der Verbindung des Stauffenbergers mit der Nixe ist ein Töchterchen Sigelinde entsprossen, das die Mutter nach dem Tode des Ritters seiner Witwe, der Kaiserstochter Helena, bringt, die unter dem Beistande der unbekannteren Schönen ein Söhnchen gebiert. So hat also der Ritter zwei Kinder hinterlassen, während er beim Dichter Eckenolt ohne Nachkommen stirbt; seine jungfräuliche Witwe zieht sich trauernd als Nonne in ein Frauenkloster zurück. Da der Knabe und das Mädchen schon frühzeitig „eine mächtige Lust zu einander zeigen,“ werden sie von einander getrennt. Der Kaiser versetzt den männlichen Sprößling nach Sizilien und gibt ihm den Titel eines Prinzen von Palagonien. Das Mädchen bleibt in Deutschland und wird später die Ahnfrau eines mächtigen fürstlichen Geschlechtes, auf dem sichtlicher Segen ruht. Aber nicht so glücklich verlaufen die Schicksale des männlichen Stammes. Ein Unglücksstern waltet über diesem Hause, dessen Generationen ihren Weg mit Bluttaten bezeichnen. Der gegenwärtige Prinz aber, so erzählt der Mönch, sei durch eine verkehrte Erziehung zu einem durchaus ängstlichen und scheuen Menschen herangewachsen, so daß er sich weder zu irgend einem Unternehmen noch auch zur Ehe entschließen könne. Trotz Schönheit, Intelligenz und großen Reichtums fühle er sich über das Mißgeschick seiner Familie unglücklich und habe beschlossen, dieselbe nicht mehr weiter fortzupflanzen. Um sich mit dem Rufe des Wahnsinns zu umkleiden und so die Leute von sich abzuschrecken, habe er ein höchst abenteuerliches Schloß erbaut und dasselbe auf das unsinnigste ausgestattet. Weil man einmal ein schönes Meerweib in der Nähe seines Palastes gesehen und ein Schiffer in dem Boote, das der wunderliche Prinz zu seinen einsamen, nächtlichen Fahrten benützt, zwei kostbare und höchst wertvolle Perlen gefunden habe, ferner weil der Prinz regelmäßig nach solchen Ausfahrten seltsam fremde Sachen in der ganzen Umgebung verschenke: sei das Gerede entstanden, daß der Prinz

⁷⁾ Gedichte, Dresden 1821, I. S. 178.

⁸⁾ Sämtl. Werke, Berlin 1839—1856; 8. Bd., 2. Teil S. 306 ff.

mit einer Meerfee nächtlichen Verkehr habe, die ihrem Freunde alle Kostbarkeiten von untergegangenen Schiffen verehere.

So sehen wir, daß auf Peters männlichem Nachkommen, der nach den in der Welt der Elementargeister herrschenden Gesetzen, weil im Ehebruche mit Helena gezeugt, als illegitim gilt, trotz des Besitzes aller Lebensgüter Unsegen und Fluch lastet und sich von Generation zu Generation forterbt. Als neue Variante ist auch der Umstand erwähnenswert, daß die Tränen der Nixe, die sie über den Verlust des Ritters weinte, als kostbare Perlen der Decke des Brautbettes so reichlich eingestickt waren, daß der Ritter von dieser Last fast erdrückt wurde. Das schöne Bein, womit die Nixe am dritten Tage nach der Hochzeit die Decke des Saales durchstieß, befiederte sich und wurde zu einer Seemöve, die den Hochzeitsaal mit ihrem Jammergeschrei erfüllte und sich dann in den Rheinstrom stürzte.

Wie Fouqué den Hinweis auf die Stauffenbergsage Theophrastus Parazelus verdankt, so hat Arnim das um 1300 von Eckenolt (Egenolf von Stauffenberg) im Stile Konrads von Würzburg in Reimpaaren verfaßte Gedicht (Straßburger Druck um 1483) in der Bearbeitung Fischarts kennen gelernt („Wahrhafte Geschichte Herrn Peters von Stauffenberg“. Straßburg bei Bernhard Jobins Erben 1595). Arnim hat nach der übersichtlichen Zusammenstellung bei Friedrich Schulze, *Die Gräfin Dolores*, Leipzig 1904 (Probefahrten 2. Bd.), S. 66, 77 und 97 (Anm. 41), die Sage gleich dreimal dichterisch verwertet. Vor allem fürs „Wunderhorn“ (Jubiläum-Ausgabe von E. Grisebach, Leipzig 1906, S. 277—284). Die zwanzig Kapitel bei Fischart werden in sieben Romanzen zusammengezogen, im Umfang also etwa auf ein Zehntel reduziert (2677 Verse gegen 270). Neben dieser glücklichen äußeren Konzentrierung werden inhaltlich derb realistische Stellen getilgt, neue Motive — besonders solche, die der Vorliebe des Romantikers für das Geheimnisvolle entsprechen, — dafür eingefügt, einzelne Veränderungen, die dem veränderten Geschmacke Rechnung tragen, vorgenommen; nur „das Echte und Wirkliche hat Arnim mit feinem Sinne herausgefunden und bearbeitet“ (siehe die erschöpfende Vergleichung der Arnim'schen Bearbeitung mit ihrer Vorlage durch Ferdinand Rieser in „Des Knaben Wunderhorn und seine Quellen“, Dortmund 1908, S. 37, 56, 76—83). Die zweite Fassung der Sage (Arnim's sämtl. Werke, XIII. 412—438) stützt sich auf die Ausgabe einer Straßburger Handschrift (Straßburg 1823) durch Chr. M. Engelhardt, der Hartmann von Aue als Verfasser des Gedichtes nennt; an dritter Stelle reiht sich die Prosauüberarbeitung in „Gräfin Dolores“ an. Hier sind die romantischen Zusätze (siehe „Wunderhorn“ a. a. O.), wie die düstere Naturschilderung bei der Heimkehr des Ritters (Schluß der 5. Romanze), die „Wundererscheinung aus dem Dunkel der Alchemie“: das schlafende Kind im Grunde des kristallinen Pokals (7. Romanze) und die ergreifende Teilnahme der Meerfey an der Trauer der jungfräulichen Witwe (Schluß der 7. Romanze) weggeblieben, der Schwerpunkt der Prosafassung liegt auf der Schilderung der späteren Schicksale der Kinder des Stauffenbergers.

Ferner erwähnt Brentano die Sage vom Ritter Peter von Stauffenberg und der Meerfey in der Einleitung zum „Tagebuch der Ahnfrau“; seine Kenntnis der Geschichte verdankt er nicht erst Grimms Sagen, wie Schellberg meint, sondern beruht offenbar auf der Bearbeitung des befreundeten Arnim im „Wunderhorn“, die seinen vollen Beifall gefunden hat (Rieser a. a. O.).

S. 269) und Wilhelm Schellberg, Untersuchung des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ u. des „Tagebuchs der Ahnfrau“, Münster i. W. 1903, S. 55).

Endlich findet man in den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm (II. 222) die Geschichte „nach dem altdeutschen Gedicht Eckenbolds aus dem 14. Jahrhundert“ erzählt.

Noch einmal hat Clemens Brentano im „Märchen von dem Hause Staarenberg und den Ahnen des Müllers Radlauf“⁹⁾ von diesem beliebten Sagenmotive Gebrauch gemacht. Mit Anlehnung an die Tieck'schen Märchen und Fouqués Undine behandelt hier der Dichter das vierelementarische Geisterreich in den Frauen der Ahnen: in Frau Edelstein — ihr Gemahl ist der fleißige Bergmann Johannes (Grubenhansel) — Frau Phönix Federschein mit ihrem Gemahl, dem Vogelsteller Veit (Kautzenveitel), Frau Feuerschein, deren Mann der Köhler Jakob (Kohlenjockel) ist und endlich in Frau Lureley, die Christel, den Müller, zum Gatten hat. Ihr Urvater aber ist Damon, der Mondenschäfer, der Gemahl der Frau Mondenschein. Unter den nämlichen Bedingungen, welche Melusine ihrem Geliebten, dem Grafen Raymund, gestellt hat, läßt der Dichter die Feen mit den Ahnen des Müllers eine eheliche Verbindung eingehen, die jedesmal infolge der Treulosigkeit des sterblichen Gatten gelöst wird; denn auf dem ganzen Geschlechte ruht der Fluch der Starenkönigin Frau Aglaster, daher sind die Männer neugierig und verraten ihre Frauen. So kehrt hier in fünffacher Gestalt das Melusinenmotiv, der Verrat an der Gattin, wieder, ein Zeichen für die erstaunliche Erfindungsgabe des Dichters. „Ganz plan- und kunstvoll sind auch die Gesänge, Dialoge, Wechselgesänge um die Erzählungen der Ahnfrauen gruppiert und haben die Aufgabe, jedesmal das Wesen des Elementes zu verdeutlichen, dem sie angehören“ (Richard Benz, a. a. O. S. 185).

Goethe's Weibchen im Kasten „Die neue Melusine“ gehört ebenfalls in den Kreis der Elementargeister. Goethe hat dieses reizende Märchen schon Oktober 1770 Friederiken in Sesenheim erzählt. Um 1797 tauchte es wieder auf. In zwei Briefen an Schiller vom 4. Februar und 12. August schrieb er von dem „undenischen Pygmäenweibchen“ und überlegte die Ausarbeitung dieses Märchens, das er stellenweise in Versen (Brief an Frau Charlotte von Stein vom 17. September 1782) darzustellen beabsichtigte, genau zwei Monate später (17. November 1782) erwähnte der Dichter nochmals Charlotten gegenüber seine „Melusine.“ Aber erst 1817 lag das Märchen vollendet vor und wurde dann 1821 in die „Wanderjahre“ (3. Buch 6. Kap.) aufgenommen*).

Goethes Melusine ist eine Gnomide aus dem Stamme des Zwergenfürsten Eckwald, eine königliche Prinzessin, von den Ihrigen in die Welt gesendet, um sich einem „ehrsamen Ritter“ zu vermählen und dadurch das uralte Zwergengeschlecht mit neuem, kraftvollem Blute aufzufrischen; für diesen Fall, der schon vorhergesehen wurde, hatten ihre Ahnen im königlichen Schätze einen ungeheuer großen goldenen Fingerring hinterlegt. Mit Hilfe dieses Ringes erhält die Gnomide jene herrliche Gestalt, in der sie unter den Menschen wandelt; infolge ihrer Schönheit erringt sie überall eine bevorzugte Stelle. Fürstliche Hoheit mit gewinnender Liebenswürdigkeit gepaart,

⁹⁾ G. Görres, Die Märchen des Clemens Brentano, 2 Bde., Stuttgart 1846/7, I. S. 161—357.

*) Zum erstenmal in zwei Hälften getrennt im „Taschenbuch für Damen“ 1817 und 1819 veröffentlicht (Meyer v. Waldeck, Goethes Märchendichtungen, Heidelberg 1879, S. 105).

dazu ihre schöne musikalische Anlage erwerben ihr allseitige Bewunderung. Ihren näheren Bekannten entgeht aber nicht der kleine Zug von Traurigkeit in ihrem sonst reizenden Gesichte.

Zu den besonderen Obliegenheiten ihres Auserwählten gehört, daß er das winzige Kästchen — eigentlich ist es ein köstlicher Zwergenpalast, in den sich das Weibchen gerne während ihrer Mußstunden zurückzieht, — auf das sorgfältigste behüten und stets in einem besonderen Zimmer mit einem eigenen Schlüssel verwahren muß. Mit dieser Pflicht nimmt es ihr Gatte, der sonst leichtlebige Bartkünstler, recht genau. Übrigens stellt ihm die Gnomide, wie das „Wüschelweib“ dem Stauffenberger, reichliche Geldmittel zur Verfügung, womit er alle seine Bedürfnisse bestreiten kann; denn alle Elementargeister, die sich mit Sterblichen verbinden, vermitteln zeitlichen Wohlstand und irdisches Glück. Auch erweist sich die Gnomide heilkundig; gleich ihren Schwestern im Luft- und Wasserreiche besitzt sie einen köstlichen Wunderbalsam, der alle Wunden sofort heilt. Einmal als die Freundin wieder längere Zeit abwesend ist und der lustige Barbier allein mit dem Kästchen seine Reise fortsetzt, kann er, in dunkler Nacht durch einen Lichtschimmer aus dem Kästchen angelockt, der Versuchung nicht widerstehen und wirft durch einen Riß an der Wand desselben einen neugierigen Blick in das Innere. Da sieht er die Freundin in ihrer eigentlichen, niedlichen Zwergengestalt, welche sie, ebenso wie Melusine ihren Schlangenschweif, dem Freunde hat sorgfältigst verbergen wollen. Wie Melusine weiß die Gnomide um diese Indiskretion. Melusine verzeiht ihrem Gatten stillschweigend; die Gnomide geht darüber zwar nicht stillschweigend hinweg, aber sie verzeiht dem Freunde gegen das Versprechen, daß er niemals dieser Entdeckung vorwurfswise gedenken wolle; auch bittet sie ihn bei dieser Gelegenheit, sich vor Wein und Zorn noch mehr in acht zu nehmen, wie auch Undine in ähnlicher Weise ihren Gemahl Huldbrand gebeten hat. Aber der Barbier hält sein Versprechen nicht; gleich bei nächster Gelegenheit läßt er sich vom Zorn übermannen und beleidigt die Freundin in großer Gesellschaft. Trotz der späteren Versöhnung muß sich die Zwergin von dem Sterblichen trennen; nur unter der Bedingung, daß der Gatte, in ihre Familie eintretend, selbst zum Zwerge werde, wird von ihr die Fortdauer der Verbindung als möglich bezeichnet. Die Umwandlung vollzieht sich mit Hilfe des Ringes, als der Gatte sich dazu bereit erklärt. Unter großem Zeremoniell findet dann im Zwergenreiche die Vermählungsfeier statt. Doch nicht lange darnach sehnt sich der Sterbliche aus diesem Zwange nach Freiheit; er feilt den fesselnden Goldreif vom Finger und kehrt nun wieder als Mensch zu den Menschen zurück. In den Grundzügen ist die Melusinensage leicht wieder zu erkennen; besonders bemerkenswert ist die Wiedervereinigung, die der Dichter nach der Entzweiung wieder zustande kommen läßt, ein Umstand, der der Melusinensage fehlt, sonst aber in allen Sagen der Verbindung eines Sterblichen mit einem überirdischen Wesen zutage tritt ¹⁰⁾. An Parazelsus erinnert die von der Zwergin in ihrem treuherzigen Bericht angegebene Ursache der Erschaffung des Zwergenvolkes, „damit auch vernünftige Wesen wären, welche Gottes Wunder im Innern der Erde auf Gängen und Klüften anstauen und verehren könnten.“

¹⁰⁾ Kuhn's Zeitschr. f. vgl. Sprachforschung, 18. Bd. Felix Liebrecht, Amor und Psyche S. 57.

Grillparzer hat 1833 das Melusinenmotiv in einer romantischen Oper für die Bühne bearbeitet ¹¹⁾. Der Inhalt der dreiaktigen Oper ist folgender. Melusine knüpft in unbezwinglicher Liebessehnsucht trotz der Warnungen ihrer Schwestern eine Verbindung mit Raimund an. Sie zeigt sich ihm einmal im Traume, ein andermal im Wasserspiegel ihres Brunnens, dann lockt sie ihn durch verschiedene Künste an sich, bis es ihren Bemühungen endlich gelingt, den Sterblichen mit ihrer Liebe zu umstricken. Der Ring, den sie ihm gibt, und der am Finger gedreht, jedesmal die entfernte Geliebte herbeiruft, schlingt ein unzerreißbares Band um die beiden Herzen. Die Bitten seiner Freunde nicht beachtend, begibt sich Raimund in ihren Feenpalast. Hier zeigt ihm Melusina ihre Geistermacht, vor seinen Augen enthüllt sie „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft,“ hier schwört sie ihm ihre unauslöschliche Liebe. Trotz dieser Hingabe der Geliebten fühlt sich Raimund bei diesem Verhältnisse doch nicht so ganz ruhig und befriedigt, besonders die Sehnsucht nach Tätigkeit und nach der Heimat erwacht in ihm. Melusina, die jeden siebenten Tag „zu der Mutter Element“ zurückkehren muß, gewährt dem Geliebten für diesen Tag Erlaubnis, „der Erde ganz als irdisch anzugehören.“ Ihr Geheimnis darf er aber nicht zu erforschen suchen. Manche leise Zweifel über das Wesen Melusinas tauchen bereits in der Seele Raimunds auf. Durch die Drehung des Ringes am Finger zeigen sich ihm unvermutet allerlei Gestalten, ein Ritter, ein Weib und ein Pilger, die ihm männliche Tapferkeit, Sorge für seinen guten Namen und das Heil seiner Seele ins Gedächtnis rufen. Er kehrt nun zur Oberwelt in den Kreis seiner Bekannten zurück. Melusina lebt noch immer in seinem Herzen als Bild hoher Reinheit und Wahrheit. Doch beschließt Raimund, vom Grafen Emerich und dessen Schwester Bertha auf das Verdächtige von Melusinas geheimnisvoller Zurückgezogenheit aufmerksam gemacht, die Geliebte zu belauschen. Er sieht sie durch eine Felsspalte in ihrer natürlichen Gestalt mit dem Schlangenschweife. Entsetzt wendet er sich von ihr ab; in ihrem Jammer über diese Enthüllung ihres Geheimnisses bittet ihn die Geliebte, doch wenigstens den Ring noch zu behalten.

Bald erwacht in Raimund aufs neue die Sehnsucht nach ihrem schönen Friedensreiche. Auf die Vorstellungen des Grafen hin wendet er sich zwar äußerlich den ritterlichen Idealen wieder zu; aber den ominösen Ring behält er. Als er, einmal damit spielend, die früher heiß geliebte Nixen-Königin jetzt in Traurigkeit und tiefer Erniedrigung, die sie als Strafe leiden muß, erblickt, da wirft er, von Bertha, der ihm zugedachten Braut, bestürmt, den bösen Ring von sich. Aber der Ruf Melusinas: „Ewig verloren!“ zeigt ihm nun die ganze Größe dieses Verlustes. Da er den Ring nur mehr im Tode erwerben kann, zögert er nicht, sich in Melusinas Brunnen zu stürzen, um mit ihr, in Liebe vereint, in ihrem unterirdischen Reiche zu herrschen.

Grillparzers Melusina ist ein mit hoher geistiger Macht begabter Elementargeist, eine Fürstin des Wasserreiches, von der der Dichter alles Sinnliche, das ihr Wesen herabziehen und verkleinern könnte, fernegehalten hat. Sie leidet entsetzlich unter dem Drucke der in ihrem Reiche geltenden Gesetze, denen sie trotz ihrer hohen, aber eben nicht uneingeschränkten Macht gehorchen muß. Die Bestimmung, daß sie alle sieben Tage „zu der Mutter

¹¹⁾ Grillparzer, Sämtl. Werke, Stuttgart 1887. Bd. VI. „Melusina“, Romant. Oper S. 231—280.

Element“ zurückkehren muß, und der Umstand, daß sie gerade in diesem Zustand ihrer grausigen Verwandlung von dem wortbrüchigen Geliebten gesehen wird, gereichen ihr zum Verderben. So ist der Kern der Melusinen-sage auch hier leicht herauszuschälen. Auch ein gewisser Einfluß von Henslers „Donauweibchen“ ist unverkennbar. Der Ring, den Melusina Raimund gibt, ist mit dem Zauberring der Hulda identisch; ferner tritt die Verwandtschaft der beiden Bühnenstücke zutage einmal in Bertha, der Verlobten Raimunds, die durch ihre bräutliche Liebe den jungen Mann von seiner Leidenschaft für die Fee kurieren soll, dann in der Person des treuen Dieners Troll, der, in seinem Charakter und seiner Gesinnung dem Käspere im „Donauweibchen“ nicht unähnlich, den Humor zu Worte kommen läßt. Die im schwungvollen Stile sich bewegende lebhaftere Sprache im poetischen Grundmaße des vierfüßig gereimten Trochäus, der besonders mit daktylischen Versen öfters wechselt, zeigt stellenweise Prosa-Darstellung. In seinen „Erinnerungen an Beethoven“ bemerkt der Dichter, daß er soviel wie möglich dem Komponisten durch Einschränkung der reflektierenden Elemente und durch reichliche Chorlieder, speziell aber durch die melodramatische Fassung des dritten Aktes in die Hände gearbeitet habe ¹²⁾. Schließlich hat aber nicht Beethoven sondern Kreutzer die Musik geschrieben.

Über die „Melusine“ bringt A. Chr. Kalischer: Grillparzer und Beethoven (Nord u. Süd 56, S. 63—90) reichliche Aufschlüsse.

Auch Richard Batka [Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft VIII. (1898) S. 260 ff.] untersucht das Verhältnis Beethovens zum Grillparzer'schen Operntext. Im Briefe vom 17. Febr. 1823 an Spohr bezeugt Beethoven, daß Grillparzer für ihn ein Buch geschrieben und daß er auch „bereits etwas“ zu komponieren angefangen habe. Ein Augenübel scheint den Komponisten an der Fortsetzung des Werkes gehindert zu haben. Bei zwei Zusammenkünften im Frühjahr und Herbst 1823 besprachen sich Grillparzer und Beethoven über die Oper. Doch konnte der Tonsetzer wegen mancher textlicher Schwierigkeit und anderer künstlerischer Bedenken mit dem Librettisten nicht ins reine kommen, so daß beide Konferenzen ziemlich resultatlos verlaufen sind. Daß sich aber das Tagesgespräch wieder mit der „Melusine“ beschäftigte, geht aus einem wichtigen Schreiben Conradin Kreuzers an Spohr vom 16. Sept 1823 hervor und besagt eine Wiener Lokalkorrespondenz in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Juli-Nummer 1824). Aber Beethovens „Unlust zur Melusine änderte sich nicht“. Auch Grillparzer war seinerseits ungehalten über Beethovens Zögern. Die Komposition Kreuzers, der die Operndichtung vom Verleger Wallishausser erhalten hatte, war nicht vom Glück begünstigt und die Kritik wälzte nach der Wiener Aufführung im Theater in der Josefstadt am 9. April 1835 die Schuld an dem geringen Erfolge auf das „dramatisch unwirksame Libretto“. Ebenfalls ablehnend verhielt sich die Kritik nach der ersten Aufführung im Berliner Königstädtischen Theater (27. Februar 1833), indem sie der Dichtung nur geringen Wert zugesteht. „Der Stoff des Märchens ist an sich schon weniger idealisch als Oberon; indeß hätte derselbe doch durch eine zweckmäßigere Bearbeitung für die Bühne weit vorteilhafter gestaltet werden können. Besonders hätte es vermieden werden sollen, die überirdischen Gestalten sprechen zu lassen und

¹²⁾ Sämtl. Werke, Bd. XVI. S. 231 — 234.

dadurch den Zauber des Romantisch-phantastischen zu entkräften. Durch die Menge des Textes und die häufig nicht lyrischen Constructionen desselben ist der Componist zu Wiederholungen und Dehnungen genötigt worden, welche den Totaleindruck abschwächen und das Fortschreiten der Handlung hemmen . . . Der zweite Act ermüdete durch unzeitige Kindertänze und allegorische Aufzüge der Tanz-, Dicht- und Tonkunst. Die Wirkung des zweiten Finale, wo Raimund Melusinen belauscht (an Undine sehr erinnernd), war durch die Schuld der Dichtung nur mangelhaft . . . Das nächstmal wird die von Seiten der Musik mit Beifall aufgenommene, in der Handlung jedoch langweilende Oper bedeutend gekürzt werden“ (a. a. O. Anm. S. 267 f).

Batka's Ausführungen berichtigt und ergänzt Carl Glossy's Mitteilung „zur Geschichte der Oper Melusine“ im Grillparzer-Jahrbuch X. (1900) S. 287 ff. In den von ihm angeführten Besprechungen wird die Musik beifällig aufgenommen, der Text fast durchweg getadelt; am zurückhaltendsten äußert sich der Wiener Kritiker Weidmann in der „Wiener Theater-Zeitung“ (1835 Nr. 72): „Dem gefeierten Dichter des „Traum ein Leben“ ist es hier nicht gelungen, jene Gluth des Lebens einzuhauchen, wodurch es seine Wirkung auf das Gemüth des Zuschauers behaupten mag“. Dann bringt Carl Glossy aus der Handschriften-Sammlung der Wiener Stadtbibliothek den begeisterten Brief Kreutzers vom 4. März 1833 (nach der Berliner Aufführung) an die Musikverleger Küstner und Probst in Leipzig zum Abdruck, worin der Komponist seiner Befriedigung über die „vorzügliche Vorstellung“ und die „vortheilhaften Recensionen“ aller Blätter und Journale Ausdruck gibt und sich einen noch größeren Erfolg von der Aufführung in Wien verspricht, „denn die Wiener sind Enthusiasten für was Neues Gutes!“ Nach seiner Überzeugung werde die Oper an allen deutschen Bühnen aufgeführt werden und sich im Repertoire erhalten. Er bittet die Verleger, für die Annahme der Oper den Direktor des Leipziger Stadttheaters Ringelhardt zu gewinnen und hofft auf die baldige Inszenierung derselben in Dresden und Breslau. Der Vortrag der Hauptrolle „muß sehr warm und wahr seyn — auch soll die Dame etwas Liebreiz haben“; besonders Madame Schroeder Devrient wünscht er sich als Interpretin der Titelrolle und glaubt, die Oper mit dieser vorzüglichen Darstellerin sogar in London heimisch machen zu können. Auch für den Dichter legt er eine Lanze ein. Wenn dieser auch „hie und da etwas mitgenommen werde“, so komme dies mehr auf die Rechnung des Regisseurs; „bei der zweiten Vorstellung werden diese Mißstände alle gehoben seyn und man wird auch dem Dichter mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen müssen!“ Gegen Schluß des Briefes bietet Kreutzer seinen fast fertig gestellten Klavierauszug den Verlegern für das Honorar von 400 Talern zum Kaufe an.

Von dem „Entwurfe zu einem Kinderballett Melusine“¹³⁾ hat Grillparzer die ersten zwei Akte skizziert und da abgebrochen, wo Raimund aus Entsetzen vor der Schlangengestalt der Geliebten den Ring von sich schleudert. Inhaltlich unterscheidet sich der Entwurf von der Operndichtung, abgesehen von der Namensänderung: Bertha in Hermina, die hier eine Tochter des Grafen von Forest ist, hauptsächlich im zweiten Akte durch Einlegung verschiedener Tanzdivertissements, die sich im Zauberschlosse Melusinas abspielen, und ferner darin, daß die Verwandlung Melusinas schon jede zwölfte Stunde vor sich gehen soll.

¹³⁾ Bd. VI. S. 281 — 290.

Das Melusinenmotiv findet sich einigermaßen variiert bei Andersen wieder in dem Märchen vom „Meerfräulein,“ ursprünglich „Die kleine Seejungfer“ betitelt ¹⁴⁾. Diese kleine schöne Meerprinzessin hatte schon in zarter Jugend große Sehnsucht nach der Erde und den Menschen, die darauf leben. Wie sie nun in ihrem 15. Lebensjahre an die Oberwelt gehen darf, kommt sie gerade recht, um einen jungen schiffbrüchigen Prinzen ans Land zu retten. Den schönen Jüngling kann sie nun nie mehr vergessen; um wieder in seine Nähe zu kommen, spricht die Seejungfer eine bekannte Meerhexe um Hilfe an. Für den Preis der Zunge und damit der Sprache erhält die Prinzessin einen Trank, der ihren Fischschwanz beseitigt und ihr die Gestalt eines vollendet schönen Menschenkindes gibt. So trifft sie hernach der Prinz in der Nähe seines Schlosses und ist ihr bald, obwohl sie weder reden noch singen kann, wegen ihrer entzückenden Schönheit, besonders wegen ihrer schönen, treuen Augen innig zugetan; er liebt sie, wie ein gutes, braves Kind Liebe verdient, und behandelt sie als seine liebste Freundin, da er in ihr eine sprechende Ähnlichkeit mit seiner einstmaligen Retterin findet. Weil er aber das Meerfräulein nicht zu seiner Frau macht, erhält sie keine unsterbliche Seele. Nach einiger Zeit steht der Prinz, dem Drängen der Eltern nachgebend, im Begriffe, die Tochter eines Nachbarkönigs zu heiraten. Durch die Prophezeiung der Meerhexe weiß die kleine Seejungfer, daß ihr Herz am ersten Morgen nach seiner Verheiratung brechen und sie selbst im Wasser verschäumen werde. Um dieses Unglück zu verhüten und der kleinen Prinzessin doch wieder die Rückkehr in das unterirdische Wasserreich zu ermöglichen, haben ihre Schwestern und sogar die alte Großmutter ihr schönes Haar der Meerhexe geopfert und dafür ein kleines Messerchen von ihr erhalten. Dieses soll die Seejungfer nach Anweisung der Hexe dem Prinzen in die Brust stoßen; dann werde von dem Herzblute, mit dem sie bespritzt wird, wieder ihr Fischschwanz wachsen. Die Kleine kann sich zu dieser schrecklichen Tat nicht entschließen. Bevor noch die Sonne aufgegangen ist, stürzt sie sich, den Tod erwartend, ins Meer. Das gütige Schicksal bewahrt sie aber vor dem Untergange: aus dem Schaume des Wassers erhebt sie sich zu den Geistern der Luft, die sich durch gute Handlungen nach Ablauf von dreihundert Jahren eine unsterbliche Seele verdienen können. Weil die kleine Seejungfer, so erklären ihr die neuen Mitschwestern, mit ganzem Herzen nach der Beseelung gestrebt habe, darum sei sie würdig, seinerzeit eine Seele zu erhalten, und deshalb sei sie in die Scharen der Luftgeister aufgenommen worden. Diese Prüfungszeit von dreihundert Jahren könne durch jedes Lachen der Freude über ein braves Kind um ein Jahr abgekürzt werden, aber auch umgekehrt durch jede Träne der Trauer, vergossen über ein unartiges Kind, um einen Tag vermehrt werden.

Neu ist der Zug, daß die Seejungfer, nachdem sie einmal menschliche Gestalt gehabt hat, nie wieder in ihre früheren Verhältnisse zurückkehren kann. Der gleichfalls eigenartige Schluß erklärt sich aus der moralisierenden Tendenz des Märchens. Die Nachwirkung der Undinendichtung tritt besonders klar durch das in den Vordergrund gestellte Motiv der Beseelung zutage. Der poetischen Gerechtigkeit dient der Umstand, daß die Seejungfer, die so lange und so beharrlich nach einer unsterblichen Seele strebt, durch ihre Aufnahme unter die Luftgeister wenigstens die Anwartschaft auf die künftige Beseelung hat.

¹⁴⁾ H. C. Andersen, Märchen 5. Aufl., Halle 1896., S. 67 — 89.

Das „Meerfräulein“ Andersens erinnert auch einigermaßen an das Märchen „Die Prinzessin Geldena aus der Wasserstadt“¹⁵⁾, das sich überhaupt vorteilhaft aus der Flut der um diese Zeit, die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, geschriebenen Feenmärchen abhebt. Allerdings ist hier von keiner Beseelung der Wassernixe, die sich dem Sultan Achmet in Liebe verbindet, die Rede. Geldena verlangt aber für ihre Liebe zur rechtmäßigen und alleinigen Gattin des Sultans erhoben zu werden: ihre Würde als Tochter eines Wasserfürsten fordere dieses Opfer. Achmet entläßt auch alle Serailsdamen. Zur Strafe dafür, daß Geldena ihre Augen auf einen Erdensohn geworfen hat, geht sie der Sprache verlustig und wird aus dem Wasserreiche verbannt. Wie nun der Vater, der Meerkönig, die treue, unzertrennliche Liebe der beiden sieht, gibt er nach Jahresfrist der Tochter, als sie einem Knäblein das Leben schenkt, die Sprache wieder und söhnt sich samt den übrigen Verwandten mit ihr aus. Besuche werden nun gegenseitig gewechselt; besonders die Reise Achmets nach dem heimatlichen Wasserschlosse der Gattin wird sehr phantastisch erzählt, in einem Tone, der vielfach an „Tausend und eine Nacht“ anklingt.

In Wilhelm Jensens Roman „Eddystone“, Berlin 1872, steht Kitty Meadow's Bericht gleichfalls in Beziehung zur Melusinsensage.

Die Verfolgung eines weißen Hirsches, weit ins Meer hinein, — ein in vielen deutschen Volkssagen wiederkehrendes Moment¹⁶⁾ — und die damit für den Jäger, den jungen Lord Gilbert, verbundene Gefahr ist der Anlaß, daß die schöne Meernixe Maina dem Sterblichen gegen den Willen des Vaters zu Hilfe kommt, zu ihm in heißer Liebe entbrennt und ihm nach seiner Rettung auf das Schloß Lonnyhall, fortan Lovelyhall geheiß, folgt. Seit ihrem Einzug im Schlosse des Geliebten ist reicher Segen über die ganze Gegend und deren Bewohner ausgebreitet.

Drei kleine festverschlossene Muscheln, ihre Erdenmitgift, sind das Unterpfand des irdischen Glückes der schönen Wasserfrau. Wegen ihres Widerstandes sowohl gegen die kirchliche Einsegnung ihrer Ehe als auch gegen die Taufe ihres Kindes, eines zarten Mädchens, kommt es zu Zwistigkeiten mit Gilbert, da Maina von kirchlichen Zeremonien nichts hält. Beidemale wird der häusliche Friede dadurch wiederhergestellt, daß sie je eine Muschel opfert. Die dritte Muschel zerbricht, als sie ihres Gatten Untreue entdeckt. Wie Melusine nimmt sie nun jammernd Abschied und schießt als weißbrüstige Möve zum Fenster hinaus. Auch die Stauffenberger Melusine in der Fassung der „Gräfin Dolores“ nimmt Mövengestalt an. Nach ihrem Scheiden ist es auch mit dem Glück auf Lovelyhall vorbei. Während einer furchtbaren Katastrophe versinkt Schloß und Land und bald bedecken die Wogen des Meeres die einstige Stätte des Glückes. Die Wasserfrau selbst umflattert jedesmal in Sturmesnacht, wenn ein Unheil droht, kreischend und wehklagend die letzten Trümmer von Lovelyhall; auch in diesem Punkte springt die Ähnlichkeit mit der Melusine ins Auge; diese weissagt noch vor ihrem Abschiede, daß sie jedes Jahr, wenn das Schloß Lusinia einen andern Herrn bekommen wird, über dem Schlosse, in den Lüften schwebend, zu sehen sein werde. Das Geschlecht Mainas lebt durch ihre Tochter in vielen Generationen fort

¹⁵⁾ „Feenmärchen“ anonym ersch., Braunschweig 1801, S. 250 — 270.

¹⁶⁾ Simrock, Deutsche Mythologie, 4. Aufl., S. 329 u. 332.

und auch Kitty Meadow, ein ebenso heiß liebendes und im Wettersturme gefeites Wesen, kann sich dieser Abstammung rühmen.

Noch in jüngster Zeit hat der Berliner Schriftsteller Kurt Münzer seine phantastische Geschichte „Das Geheimnis des Kleiderspinds“ in der Novellensammlung „Abenteuer der Seele“ (Berlin 1908, S. 161—306) mit offenkundiger Benutzung des Melusinenmotivs ausgeschmückt, ja direkte Verbindungslinien führen von diesem Wunschwädchen im Kleiderspindel zum Volksbuche von der Melusine und zu Goethes Weibchen im Kasten. Abgesehen von ganz bestimmten Anspielungen, worin auf die Gattin des Grafen Raimund Bezug genommen wird (S. 232), findet man in der Münzer'schen Novelle genug Parallelen zu den hauptsächlichsten Motiven des Volksbuches und der späteren Bearbeitungen. So erinnert der vertrauliche Verkehr mit dem Sterblichen an das ganz ähnliche Verhältnis in Goethe's „neuer Melusine“; andere bereits bekannte und hier wieder verwendete Züge sind: die frevelhafte Neugier des Raritätensammlers, wodurch dieser sein Glück vertriebt, der traurige Abschied des Mädchens vom Freunde, dessen namenlose Reue Scham und Verzweiflung, schließlich die Wiederkehr der Geliebten — eine deutliche Reminiscenz an die Stauffenberger Melusine — allerdings nicht zu süßem Liebesgetändel, sondern in der Absicht, um furchtbare Rache an dem treulosen Manne zu nehmen, der in roher Leidenschaft das zarte Geheimnis gelüftet hat. An Henslers „Donauweibchen“ denken wir wiederum bei dem Umstande, daß dieses Wunschwädchen nur bei Vollmond dem Sterblichen angehören kann (S. 191), daß die Jahre an dem in immerwährender Jugendblüte und unverwelklicher Schönheit prangenden Mädchen spurlos vorüberauschen (S. 296). Die verschiedenen Wandlungen, die dieses geheimnisvolle Wesen im Laufe vieler Jahre durchmachen muß, um den letzten Rest von Erdensehnsucht aus der Seele zu tilgen und „sich zur ewigen Seligkeit hindurchzuläutern“ (S. 255), haben mit der Verwandlungsfähigkeit der Elementargeister nichts zu tun, sondern beruhen auf Metempsychose, wie wir es denn auch in der vorliegenden Novelle — und darin liegt der Hauptunterschied — in der weiblichen Hauptgestalt nicht mit einem Elementargeiste, sondern mit einem Phantasiegebilde des Dichters zu tun haben.

Hier sei auch auf ähnliche Gestalten der Melusine in der Literatur verwiesen, so auf Geraldine, die Feindin der „Christabel“, in dem gleichnamigen Märchen (geschrieben Nov. 1797, erster Druck London 1816) des englischen Romantikers Samuel Taylor Coleridge, eine Doppelgängerin der Duessa in Spensers „Feenkönigin“ (1. Gesang). Diese ist „innerlich eine Höllenhexe . . . ihre eigentliche Gestalt ist oben Weib, unten scheußliche Schlange. Aber geschickt in allen bösen Künsten kann sie das Äußere der schönsten und unschuldigsten Dame annehmen, läßt sich fälschlich Fidessa nennen und weiß den besten Ritter irre zu führen; denn ihr Wesen ist die Scheinheiligkeit“¹⁷⁾. „Die eigentümliche Magie, mit welcher das Wesen der bösen Fee geschildert wird, das eigentümlich Dämonische, das nie zuvor in der englischen Poesie mit solcher Wirkungskraft, wie hier, hervorgetreten war“, bezeichnet Georg Brandes als den höchsten Vorzug des Gedichtfragmentes „Christabel“ (Die Hauptströmungen der Lit. des XIX. Jahrhunderts, Übers. v. A. Strodtmann, Leipzig, o. J. Barsdorf, 4. Bd. S. 83). Diese

¹⁷⁾ Alois Brandl, Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886, S. 220.

„Proteuselfin“ ist auch von Spenser nicht erfunden, sondern ihr Stamm-
baum ist durch das ganze Mittelalter verzweigt. Auch die Melusine ist nach
Luthers Meinung eine Teufelin; dieselbe dem Mittelalter ganz geläufige
Vorstellung trifft bei Helena im Volksbuche von Doktor Faust zu. Der
Spies'sche Anonymus läßt sie nach Fausts Tod verschwinden, „wie etwa
eine Nixe dem sterblichen Gatten geheimnisvoll entschwebt“; in der Bear-
beitung von Widman wird Helena's Heimat direkt in die Hölle verlegt; auch
in den späteren Faustspielen erscheint sie als Teufelin, üppig und lockend, die
sich aber im Augenblick des Umfanges entsetzenerregend in ein verpestetes
Scheusal verwandelt. „So ist Helena die personifizierte sündige Weltlust theo-
logischer Auffassung gemäß, deren sich Dichtung und bildende Kunst in
strafenden Allegorien so häufig bemächtigt haben“¹⁵⁾.

Ein anderer Kreis von verwandten Produktionen, in deren Mittelpunkt
auch ein Elementargeist steht, knüpft sich an den Namen des Donauweibchens.

IV.

Die Shakespearischen Luftgeister und Elfen blieben, wie schon eingangs
erwähnt, nicht ohne Einfluß auf die Wiener Volksposse; in manchen Sing-
spielen und Zauberopern fanden sie Verwendung. So bearbeitete der äußerst
produktive Theaterschriftsteller Karl Friedrich Hensler, dessen Bedeutung
und literarische Verdienste Adolf Hauffen gewürdigt hat¹⁾, den „Sturm“
1798 in einer heroisch-komischen Oper. Darin wird Ariel als willfähiges
Faktotum seines Herrn, des Zauberers Bruno-Prospero, charakterisiert (1. Aufz.
3. Auftr.). Er stürzt sich auf dessen Befehl in knisternde Flammen, reitet
auf Sonnenstrahlen, peitscht stürmische Wellen vor sich her und taucht
unter die Wellen des Meeres. Er erregt Tod und Verderben, wandelt aber
auch segnend durch die Fluren; er kann alle Formen und Gestalten
annehmen. Hier schafft er eine Wüstenei, dort ein Elysium. Daß ein solcher
„Geist“ den Bösen Verwirrung und Schrecken einjagen, jenen aber, denen er
gut gesinnt ist, seine Gunst in vollem Maße zuwenden kann, ist leicht einzu-
sehen. Im Jahre 1798 ließ Hensler auch „das Donauweibchen“ und dazu als
Seitenstück „das Waldweibchen“ (1800) erscheinen; in diesem Volksmärchen
verwendete er wieder einen Luftgeist Aetheriel. In dem romantisch-komischen
Singspiele „Das Zauberschwert“ (1802) kommt Zorofos, der mächtige Beherr-
scher der Feuergeister, zu Worte; ihm huldigen Erd' und Meere, auf seinen
Wink stehen alle Naturkräfte zu seinen Diensten. Im übrigen ist er ein großer
Zauberer, der im Gebirge sein Wesen treibt und gelegentlich die armen
Landleute mit seinem Spuk erschreckt. Der von ihm verstoßenen Gemahlin
Irene, einer wohlthätigen Fee, gelingt es, mit Unterstützung untergeordneter
Luftgeister über seine Zaubermacht zu siegen und sich wieder bei ihm in
Gunst zu setzen; zugleich muß Zorofos die von ihm gefangen gehaltene
schöne Prinzessin Milita ihren von Irene unterstützten Befreiern ausliefern.

Durch sein berühmtes Volksmärchen „Das Donauweibchen“ wurde

¹⁵⁾ Erich Schmidt, Zur Vorgeschichte des Goethe'schen Faust, Goethe-Jahrbuch III.
Bd., S. 119 und Anm. Dort finden sich auch die weiteren lit. Nachweise auf S. 120 ff.

¹⁾ Kürschner's Deutsche Nat. Litt. Stuttgart, 138. Bd. Das Drama der klassischen
Periode I. S. 175 — 186.

Hensler weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt und beliebt ²⁾. Durch Jahrzehnte war es ein gern gesehenes Repertoirestück vieler Bühnen Deutschlands; in Weimar und Berlin füllte es eine außerordentliche Zahl von Abenden aus, in Österreich blieb es bis in die 60-er Jahre des vorigen Jahrhunderts als Zugstück ersten Ranges auf der Bühne. Der Inhalt „des Donauweibchens“ ist folgender:

Ritter Albrecht von Waldsee wirbt um Berta, des edlen Hartwig von Burgau Tochter, gemäß der Vereinbarung der Väter auf einem Nürnberger Turniertage. Hulda, die Nixenkönigin der Donau, welche dem Brautwerber vor etlichen Jahren in Liebe angehört hat, erscheint ihm nun in den verschiedensten Verkleidungen, mehrmals auch in Begleitung der vierjährigen Lilli, der Frucht jener Verbindung; sie will die Werbung Albrechts zwar nicht verhindern, aber seine Verpflichtungen ihm in Erinnerung bringen, nämlich nicht nur das Kind zur Erziehung zu übernehmen, sondern auch drei Tage im Jahre bei ihr, seinem Wasserliebchen, zu verbringen. Albrecht, anfangs über diese rätselhaften Erscheinungen bestürzt, aber zugleich von Huldas Liebenswürdigkeit entzückt, die mit wunderkräftigem Balsam seine Wunden heilt und ihm als Hochzeitsgabe eine goldene Spindel schenkt, wird über das Rätsel seines Lebens aufgeklärt, als er in Hulda das reizende Köhlermädchen wiedererkennt, dem er in einer schrecklichen Gewitternacht vor vier Jahren ewige Liebe geschworen hat. Jetzt regen sich in der Brust Albrechts allerlei moralische Bedenken gegen die Fortsetzung dieses Verhältnisses; auch scheut er die Verbindung mit einem Wesen höherer Art. Aber Hulda beruhigt ihn: habe er sie doch als echtes, liebefühlendes Weib kennen gelernt. Albrecht findet außerdem den Namen „Hulda“ seltsam, aber sie bedeutet ihm, daß ihr dieser Name durch „die himmlische Weihe ihrer Schöpfung“ gegeben worden sei und daß sie ebenso wie er eine „Kreatur des erhabenen Wesens aller Geister“ sei. Sie gehöre wohl dem Geschlechte der Nixen an, aber er brauche sie deswegen nicht zu fürchten; sie mache keine Ansprüche auf sein Erdenglück, sondern begnüge sich mit drei Tagen im Jahre, wo er ihr angehören solle. Die schwerste Sorge jedoch, die auf Albrecht lastet, nämlich die für sein Seelenheil, kann Hulda nicht von ihm nehmen; ihre ausweichenden Antworten lassen seine Seele in unbefriedigtem Zweifel und in banger Furcht. Hulda nimmt ihn obendrein in Pflicht, seiner künftigen Gattin weder sein Verhältnis mit ihr noch die Herkunft des Kindes zu verraten.

Hulda will sich aber auch Bertas Diskretion gegenüber Albrecht versichern, um auf diese Weise das Glück beider Menschen sicherzustellen, dessen Prüfstein die Verschwiegenheit der Gattin sein soll. Darin liegt nun das die Peripetie vermittelnde Moment dieses Stückes, daß Berta in ihrem Argwohne, der durch allerlei seltsame Begebenheiten im Schlosse und durch die Entdeckung eines Frauenbildes bei Albrecht genährt wird, die Frage nach Lillis Herkunft und indirekt nach Albrechts Beziehung zum Wasserweibchen in Fluß bringt.

Als Ahnfrau des Hartwig'schen Geschlechtes, die einst vor 400 Jahren die väterliche Burg bewohnt habe, offenbart sich Hulda der Urenkelin und

²⁾ Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in 3 Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit. Wien, 1. Teil 1792, 2. Teil 1798. Abdruck in Kürschner's Nat. Litt. a. a. O. S. 189 — 313.

prophezeit ihr heitere und glückliche Tage an der Seite ihres zukünftigen Gatten; aber verschiedene Schwierigkeiten würden sich ihrem endgiltigen Glücke noch in den Weg stellen; sie müsse Mutter eines Kindes werden, dessen Vater unbekannt sei, und es „zur Menschenliebe und Tugend“ erziehen bis zu seinem zwölften Jahre, dann erst könne sie das Kind seiner leiblichen Mutter am Ufer der Donau überbringen. Auch dürfe die Vermählung nicht so rasch vollzogen werden, da der Bräutigam vorher noch eine unaufschiebbare Reise tun müsse; er werde aber bald zurückkehren und dann bis auf „drei einzige Tage im Jahre“ sich nie mehr von ihr entfernen. Berta muß ihr schwören, nichts von dem Gehörten zu entdecken, schließlich lüftet Hulda auf Bertas Wunsch ihr Inkognito und gibt sich als Donaunixe zu erkennen.

Am Hochzeitstage erfüllen sich die angekündigten Ereignisse: Lilli erscheint wirklich in Burgau mit einer Pergamentrolle, worin das Kind der Fürsorge der Neuvermählten empfohlen wird. Hulda, die als Sängerin zur Beglückwünschung des Paares gekommen ist, entführt Albrecht in ihr Wasserreich angesichts aller Gäste, welche so lange durch ihre Macht verzaubert bleiben, „bis der Liebe Opfer dargebracht ist.“

Der Inhalt des zweiten Teiles schließt sich unmittelbar an diese Begebenheit an. Trotz der rätselhaften Störung des Hochzeitsfestes und der Abwesenheit des Bräutigams finden sich die Teilnehmer in die Tatsache der Vermählung Albrechts mit Berta und geben sich mit der oberflächlichen Erklärung des jungen Waldseers von der zufälligen Bekanntschaft mit der Sängerin zufrieden. Kopfschüttelnd geht man auseinander, da Albrecht hernach erklärt, daß er, durch einen fürchterlichen Schwur gebunden, keine weiteren Enthüllungen machen dürfe.

Als alte Bettlerin überbringt Hulda ein Paar weiße Tauben zum Geschenke, von deren Existenz und Wohlbefinden Heil und Glück der Vermählten abhängen soll; auch schärft sie beiden Gatten nochmals Verschwiegenheit ein. Bald darauf sucht sie an der Fontäne des Burggartens wieder Gelegenheit zu einer Unterredung mit Albrecht. Ihrer geheimnisvollen Verbindung schon vor 400 Jahren mit dem Vorfahren Hartwigs, dem Grafen Siegfried, sich rühmend, offenbart sie sich ihm als Schutzgeist des Burgauer Geschlechtes. So oft er ihrer bedürfe, möge er den Ring, den er von ihr erhalten, ins Wasser werfen und sie anrufen. Für jetzt aber gibt sie ihm die Ermahnung, sich den edlen Pflichten der häuslichen Liebe zu widmen und sein Weib zu schätzen; denn ihr könne er bloß drei Tage im Jahre angehören.

Gewissensbisse veranlassen Albrecht schon nach kurzer Zeit, die Wasserfrau zu rufen, um ihr zu entsagen, da er die Verbindung mit diesem überirdischen Wesen als Unglück, sein Verhalten aber zu Berta als Verbrechen fühlt. Das Erscheinen Huldas, der Liebreiz und die Anmut ihres Wesens machen ihn jedoch wieder schwankend; die alten Bande sind denn auch nach dieser Zusammenkunft fester als je geknüpft, zumal die Geliebte schwört, selbst wenn er ihrer vergäße, sich nie an ihm rächen zu wollen. Der Ritter hüllt sich nun in tiefes Schweigen und läßt seine Umgebung über sein Verhältnis zur Donaunixe ganz im unklaren. Erst als der vorlaute Schwätzer Minnewart und das eifersüchtige Triesnitzer Fräulein den längst gehegten Argwohn Bertas bestätigen, daß Lilli kein natürliches Geschöpf sei und daß Hulda und Albrecht die Eltern des Kindes seien; ferner als dieser die täglich

wachsende Unruhe und düstere Laune seines Gemütes nicht mehr verbirgt: da werden die Vorstellungen und Fragen Bertas häufiger und eindringlicher. Die vorwurfsvollen Tränen seines treuen Weibes erschüttern Albrecht; überdies kommt Berta seinem wankenden Herzen auf halbem Wege durch die Entdeckung ihrer Unterredung mit Hulda entgegen; endlich gesteht der Ritter, halb gezwungen, halb freiwillig, sein Verhältnis zum Wasserweibchen unumwunden zu. Huldas drohende Stimme entfesselt seinen Zorn; er flucht „der Buhlerin und Teufelin in Engelsgestalt,“ entsagt auf ewig der lasterhaften Verbindung und schleudert den Ring, das Andenken dieser unseligen Liebe, in die Fluten.

Nun ist es an Hulda, die wortbrüchigen Ehegatten zu bestrafen, und zwar soll Berta das Werkzeug ihrer Rache sein. Während eines fürchterlichen Gewitters wird sie von einem Blitzstrahle getroffen, wodurch alle ihre Angehörigen in tiefste Trauer versetzt werden. Hulda hat Mitleid mit dem schmerz erfüllten greisen Vater Hartwig und auch mit Albrecht, der als „schwacher und ängstlicher Mensch“ die Probe nicht bestanden hat. Nur Lilli, ihre Tochter, nimmt sie wieder mit sich. Dem bittflehenden Ritter verzeiht sie und vollzieht in ihrem Reiche unter einem feierlichen Segenswunsche seine Vereinigung mit Berta, die sich von ihrem Unfalle wieder erholt hat.

Die Wiederkehr des ersten Jahrestages seit diesem letzten Ereignisse bildet das äußerliche, lose Band zwischen diesen beiden Teilen des „Donauweibchens“ einerseits und ihrer Fortsetzung, dem romantisch-komischen Volksmärchen „Die Nympe der Donau“ (1. Teil Wien 1803) anderseits.

Durch die einförmig dahinfließenden Tage seines Ehelebens aufs höchste gelangweilt und dadurch nicht befriedigt, daß sich Hulda ihm in Träumen wieder gezeigt hat, sehnt sich der Ritter lebhaft nach der körperlichen Gegenwart seiner ehemaligen Freundin. Hulda erscheint ihm als hundertjähriges Waldweib und belehrt ihn, daß sie nur durch ihre Zufriedenheit ein so hohes Alter erreicht habe; sie empfiehlt ihm, sich das nämliche kostbare Gut der Zufriedenheit durch treue Erfüllung seiner häuslichen Pflichten zu erwerben. Ihre frühere leidenschaftliche Liebe ist nun gütigem Wohlwollen gewichen.

In einer Nixenversammlung am Ufer der Donau teilt sie den Schwestern ihren großen Kummer mit, daß Albrecht, ihr einstiger Liebbling, so unglücklich sei. Sie habe in den Sternen gelesen, daß nur die schmerzlichste Prüfung das Band der Eintracht zwischen den innerlich entfremdeten Gatten wieder schlingen und den unglücklichen Mann mit seinem Schicksale versöhnen könne. Hernach erscheint sie, von überirdischem Glanze umflossen, dem Ritter, verhält sich aber gegen seine Liebkosungen und Schmeicheleien ablehnend, weil er ja eigenmächtig das Liebesband zerrissen habe. Sie bedeutet ihm, daß sie in der Liebe schlechte Erfahrungen gemacht und daher dem Umgange mit den Männern abgeschworen habe; diese seien voll Wankelmuth und Eitelkeit und nicht geschaffen, mit überirdischen Wesen in Verbindung zu stehen und Umgang zu pflegen. Nur aus aufrichtigem Mitleide mit seiner trostlosen Lage habe sie ihr unterirdisches Reich verlassen, da sie ihm wieder zum einstmaligen Glücke verhelfen wolle; aber unsichtbare Mächte könnten nur vor dem Abgrunde warnen, bewahren davor könne nur der Mensch sich selbst, der ja ein mit Freiheit begabtes Geschöpf sei; nur durch Prüfung lerne der Sterbliche glücklich zu sein. Bei ihren späteren Begegnungen mit Albrecht versäumt sie nicht, das Lob des Ehestandes, die Freuden

des Familienlebens gehörig ins Licht zu setzen; aber Albrecht will diese Winke nicht verstehen. Als er durch eine vorgebliche Reise ins Welschland sein Weib wieder zu dem schrecklichen Argwohne veranlaßt, daß er unter diesem Vorwande nur sein Verhältnis mit der Donaunixe fortsetzen wolle, und Berta in ihrer einsamen, trostlosen Lage überdies durch den schurkischen Triesnitzer Junker Bodo in ihrer Frauenehre tief verletzt wird, da will Hulda nicht länger untätig dem Fortgange der Ereignisse zusehen; in der Verkleidung eines kaiserlichen Edelknappen und einstigen Jugendfreundes der Burgauer Schloßfrau wirft sie sich Berta zu Füßen und bringt ihr stürmisch ihre Huldigung dar. Diese heikle Szene wird durch die Dazwischenkunft Hartwigs und Albrechts gestört, deren Zorn sich gegen die vermeintlichen Übeltäter entladen will; da verwandelt sich Hulda in ihre wahre Gestalt und fällt nun als strenge Sittenrichterin den Schuldspruch über den treulosen Ritter: „Getrennt von deiner Seite lebe dein Weib so lange bei mir in meinem Reiche, bis du ihren Besitz zurückwünschest — zur Strafe für deine Vergehungen.“ Mit diesen Worten entführt sie Berta in ihr Wasserreich und gibt sich der erstaunten Frau als ihre huldvolle Gönnerin zu erkennen. Vergeblich versucht Albrecht sich dem Wasserschlosse der Nixe zu nähern, um Berta wieder zu holen. Voll Sehnsucht streckt er ihr seine Arme entgegen, nachdem er jetzt zur Einsicht gekommen ist, welch kostbaren Schatz er in seiner treuen, unschuldigen Gattin verloren hat.

Der angekündigte zweite Teil der Fortsetzung, der aber nicht erschienen ist, hätte inhaltlich die durch Hulda herbeigeführte endgiltige Versöhnung und Vereinigung der Gatten darstellen müssen.

Die Fabel des „Donauweibchens“ ist sehr dehnbar und sie hätte noch in einem halben Dutzend Fortsetzungen weiter ausgesponnen werden können. „Da die Nixen unsterblich sind, sieht man leicht ein, daß dem Handel nie ein Ende werden kann, außer das ganze Nixenreich geht allenfalls zu Grunde, oder die geplagte Ritterfamilie Waldsee stirbt einmal aus, wozu wir denn ein herzliches Amen sagen,“ schreibt zutreffend der Rezensent der drei Stücke ³⁾. Nichtsdestoweniger glaubt man gern an den außerordentlichen Erfolg dieser Stücke, wenn man die Charakteristik der komischen Nebenpersonen, den ungeheuren Apparat dramatischen Beiwerkes, die zahllosen, einander förmlich jagenden komischen Verzauberungen und Verwandlungen, die ewig wechselnden Verkleidungszenen, die humorvollen, ganz dem österreichischen Volkston angepaßten zahlreichen Lieder-Einlagen betrachtet, kurz, wenn man die frische, lebensvolle Originalität des Ganzen auf sich wirken läßt. Die Hensler'sche Ritterposse stellt sich dar als die Verquickung der alten Motive des Ritterdramas, wie es nach „Götz“ in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts beliebt geworden ist, mit der volkstümlichen Zauber- und Geisterposse, welche sich an die Namen der Hafner, Schikaneder Perinet u. s. w. knüpft; besonders günstig wirkt obendrein der Einschlag einer reizenden, geradezu überwältigenden Komik. Diese zeigt sich besonders in Worten, Taten und Liedern der münnersüchtigen alten Jungfer Salome und des allzeit verliebten, lockeren, in fröhlichster Weinlaune leichthin durchs Leben schlendernden Meistersängers Minnewart, endlich in der Person des urdrolligen Knappen Kaspar Larifari mit seiner ergötzlichen Gespensterfurcht

³⁾ Annalen der Litteratur und Kunst in den österr. Staaten Nr. 38, 2. Stück, April 1804.

und dummdreisten Gemütsart, die stets zu neuen Allotrien aufgelegt ist. Dabei hält sich diese sprudelnde Scherzhaftigkeit stets in den Grenzen natürlichen Anstandes und reizt unwillkürlich durch ihre harmlose Naivität.

Lesen wir darüber ein anderes zeitgenössisches Urteil in den Annalen: „Liebhaber, die sich nicht bloß mit schönen Worten abspesen lassen und die ein Spektakel fordern, was doch die Sinne angreift, werden an diesem „Donauweibchen“ stets ihre wahre Seelenweide haben; denn es geht darin über die Maßen toll zu; ein Unsinn jagt den andern par force; der Schauspieler hat vor lauter Handlung kaum Zeit zum Reden, und ehe noch der Zuschauer von dem einen Streiche sich erholt hat und etwas Besonnenheit erhält, ist schon wieder ein anderer da, noch toller und unsinniger als der vorige. Unsere lieben Landsleute im Norden haben zwar versucht, etwas Menschensinn in dieses „Donauweibchen“ zu bringen*); allein es geht nicht, und wer es hier und anderwärts gesehen hat, muß gestehen, daß man es in seiner wahren Tollheit nur in Wien sehen kann“⁴⁾.

Eine gewisse, allerdings entfernte Ähnlichkeit des „Donauweibchens“ mit der Stauffenbergsage läßt sich darin erblicken, daß die Donaunixe dem Hartwigschen Geschlecht auf Burgau schon seit seinem Bestande ein Schutzgeist ist wie die Melusine dem Ritter Peter von Stauffenberg, daß Hulda gleich ihrer Schwester, der Melusine bei Eckenolt, ebenfalls in überaus schöner menschlicher Gestalt sich um die Liebe des jungen Waldseers bewirbt, daß sie ihrem Geliebten, ebenso wie die Braut des Stauffenbergers, sooft er es wünscht, erscheint. Albrecht darf sie aber nur drei Tage im Jahre besitzen, während dem glücklicheren Liebhaber Peter uneingeschränkter Liebesgenuß gewährt ist. Die Donaunixe wie die Melusine treten später als Rächerinnen auf; aber der Gegensatz springt da in die Augen. Während die Nymphe beim Dichter Eckenolt sich als heimliches, aber legales Eheweib des Diemringers betrachtet und dessen Verbindung mit einer anderen als treulosen Wortbruch schrecklich rächt, straft die Donaunixe, die in ihrer weitherzigen Moral die Ehe des Ritters mit Berta großmütig gestattet und nur drei Tage im Jahre für sich haben will, einmal im „Donauweibchen“ (II. Teil) nur den Verrat ihres heimlichen Verhältnisses, das anderemal in der „Nymphe der Donau“ die innere Untreue des Ritters, der sich jetzt nach Jahresfrist, der Liebe seiner Gattin überdrüssig, seiner ersten Liebe erinnert und die früheren Beziehungen zu der Nixe wieder aufnehmen möchte; beidemale gewinnt die Versöhnlichkeit des Donauweibchens die Oberhand, es ist Hulda nicht so sehr um Bestrafung, als vielmehr um Besserung des Schuldigen zu tun.

Hulda ist die Nixenkönigin der Donau. Königin wird sie von Erlinde, Elissa und den anderen Nixen genannt, diese begegnen ihr mit ehrfurchtsvoller Ergebenheit bei den nächtlichen Zusammenkünften am Ufer des Stromes. Wie fröhliche Menschenkinder ergötzen sich da die Nixen an schönen Reigen und heiteren Liedern; die unsichtbar machenden Schleier haben sie abgelegt; wenn eine von ihnen die Nähe eines Sterblichen an seinem Dunstkreise wittert, so rafften sie eilends die Schleier auf und stürzen sich in die rauschende Flut. Hulda, der Name des Donauweibchens, bezeichnet auch ihr

*) Hier ist offenbar ein Hinweis auf norddeutsche Bearbeitungen dieses Stoffes, die mir aber nicht zugänglich waren.

⁴⁾ Annalen, Nr. 16, 4. Stück, Februar 1804.

Wesen; sie ist kein irdisches, sondern ein himmlisches Wesen, eine freundliche, milde, gnädige Göttin und hohe Frau, welche unter diesem Namen in zahlreichen Volkssagen und Märchen den Menschen ihre hilfsbereite Gesinnung beweist. Schon ihr Name erfüllt Albrecht mit heiliger Scheu. Fuchs, der Waffenknecht, und Minnewart preisen sie als mächtige Fee, als Beschützerin der Äcker und Fluren, die die Scheunen und Ställe des fleißigen Landmannes füllt und jegliches Unwetter ferne hält.

Nach echt deutscher Vorstellung erscheint auch das Donauweibchen niemals als geschwänzte Nixe, sondern gleich menschlichen Jungfrauen gestaltet und gekleidet; als Nixe bezaubert sie den Ritter Albrecht einmal durch ihre schöne Gestalt im Waldesschatten, ein andermal durch ihren schmelzenden Gesang am Ufer der Donau; auch durch laute Hilferufe lockt sie ihn an sich. Obwohl sie Nixenkönigin ist, ist sie doch den allgemeinen Gesetzen der Geisterwelt unterworfen: sie darf nur zu bestimmten Zeiten, wenn nämlich der Vollmond am Himmel steht, mit Albrecht der Liebe pflegen. Diese Liebesverbindung mit dem Ritter ist nicht etwa mit Rücksicht auf das Erlösungsbedürfnis oder die Beseelung der Nixe vertieft, sondern der allen Nixen eigentümliche Zug, daß sie gerne mit Menschen verkehren, liegt ihrem Verhältnisse zu Albrecht zugrunde; hieraus erklärt sich auch, daß das Donauweibchen gegen die Eheschließung Albrechts mit Berta keine Einwendung macht, sondern sich mit dieser Tatsache ganz gut abfindet; freilich wird dadurch Berta in diesen ganzen Liebeshandel hineingezogen und sie ist es eigentlich, die am meisten dabei zu leiden hat. Am Vermählungstage wird sie durch Hulda von ihrem Bräutigam getrennt; von der geheimen Verbindung ihres Mannes unterrichtet, ist Berta das Werkzeug der Rache Huldas, zur Strafe dafür, weil sie indirekt die Enthüllung des Geheimnisses durch Albrecht veranlaßt; nach Jahresfrist wird Berta sogar in das Wasserschloß der Nixe entführt, um dort die Besserung ihres ungetreuen Gatten abzuwarten.

Obwohl schon 400 Jahre alt, hat Hulda ihre Gestalt nie geändert, keine Runzeln des Alters entstellen ihr Gesicht. Sie tritt meistens als junges Mädchen von ungefähr 20 Jahren auf. Wie ihr Äußeres ist auch ihr Herz jung geblieben; noch immer schwelgt sie in der süßen Erinnerung an die zärtliche Liebe, die sie einst mit dem Urahn des Hartwig'schen Hauses, mit dem Grafen Siegfried, durch 20 Jahre verbunden hat, und nun, nach Verlauf von mehreren hundert Jahren, fühlt sie wieder feurige Liebe zu Albrecht im Herzen. Indes macht sie, wenn es die Umstände erheischen, von dem alten Vorrechte der Elementargeister Gebrauch: sie nimmt die Gestalt einer Ahnfrau, eines alten gebrechlichen Mütterchens an; ja sogar in ein Ungeheuer kann sie sich verwandeln wie auch ihre Schwestern⁵⁾, wenn es gilt, durch eine plötzliche, Schrecken erregende Erscheinung den kecken Übermut des Larifari oder den Unglauben des Minnewart zu strafen.

Dem Brautpaare gegenüber ist Hulda wohlwollend und freigebig; sie kargt nicht mit Glückwünschen für das Wohlergehen ihrer Schützlinge, sie spendet ihnen allerlei Geschenke: eine Gold spinnende Spindel, eine Gabe, die mit der längst bekannten Frau Holle-Holda, der „spinnenden Frau“, in

⁵⁾ Adolf Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 3. Bearbeitung von Elard Hugo Meyer, Berlin 1900, § 56.

sehr nahe Beziehung steht ⁶⁾. Reichtum und Überfluß können also nicht ausbleiben; oder sie spendet ein Taubenpaar, allerdings ein Danaergeschenk, weil an dessen Existenz das eheliche Glück der Neuvermählten geknüpft ist; diese Tauben müssen nun beständig gehütet und gepflegt werden, eine Sorge, die von Hulda dem „Unschuldigsten von allen“, dem Zechmeister Larifari, übertragen wird, der jedoch, über die üblen Streiche und Neckereien der Donaunixe erbost, in jedem Momente des Unwillens sich der Tauben zu entledigen sucht und so das Glück seiner Herrschaft beständig in Frage stellt.

Nixen sind stets zu allerhand Spott und Neckereien aufgelegt; so sehen wir auch die Donaunixe ununterbrochen engagiert. Wenn Berta ihren Verlobten vor den Kunstgriffen warnt, womit die böse Nixe die Leute an sich zu ziehen weiß, da erschallt plötzlich das laute Hohngelächter Huldas aus den Fluten. Ihre Macht läßt sie besonders gerne dem verliebten Knappen Käsperle fühlen, der sich über sie oft lustig macht. Bald wird er in ein Ungeheuer verwandelt, bald treiben Geister oder Affen mit ihm ihr loses Spiel; dann läßt sie vor seinen Augen ein köstliches Mahl aufspazieren, das schon im nächsten Augenblicke sich als illusorisch erweist, ein Vorgang, der ganz genau an Shakespeares „Sturm“ (3. Aufz.) erinnert, oder sie läßt ihn durch Pagoden-Geister unter lächerlichem Zeremoniell zum Ritter schlagen, eine Szene, die durch die Einlage eines in scherzhafter Lautspielerei schon äußerlich gekennzeichneten Chorliedes recht komisch wirkt; so erprobt Hulda gar oft an dem Knappen ihre Zauberkünste, daß er schließlich jedesmal gezwungen wird, ihr höheres Wesen anzuerkennen.

Auch dem alten Minnewart spielt sie gar manchen Possen, indem sie in der Gestalt eines jungen, begehrenswerten Mädchens wiederholt seine verliebten Zärtlichkeiten unzweideutig ablehnt. Ebenso erfahren der Triesnitzer Junker und das mit ihm verbündete Fräulein Hedwig, die den Schützlingen Huldas mißgünstig, ja feindlich gegenüberstehen, den Spott der Nixe. Bei ihren Neckereien und boshaften Sinnestäuschungen bedient sich Hulda zuweilen ihres vierjährigen Kindes Lilli, das als Nixentöchterlein ebenfalls höher geartet, über geheimnisvolle Kräfte und Mittel verfügt.

Die reizende natürliche Anmut, der Mutterwitz, die Schlagfertigkeit und frappierende Verständigkeit dieses Kindes weisen in eine höhere Welt; auch von ihm gilt, was Parazelsus im allgemeinen von solchen, der Verbindung eines Sterblichen mit einer Nymphe entsprossenen Kindern sagt, daß sie äußerlich dem Manne nachschlagen und eine Seele haben ⁷⁾.

Die Nixenkönigin Hulda steht mit den Elementen in innigster Beziehung. Nicht bloß das Wasserelement ist ihr untertan, auch Feuer, Erde, Luft folgen ihrem Winke, wie sie selbst in einem Liede bekundet. Von den elementaren Naturerscheinungen, die auf Veranlassung des Donauweibchens entstehen, so von plötzlichen Wirbelwinden, heulenden Stürmen, schrecklichen Gewittern und furchtbaren Donnerschlägen, hat der Dichter ausgiebigen Gebrauch gemacht. Hulda kennt die heilkräftigen Pflanzen; sie ist die Beherrscherin der Natur und verleiht Segen und Wohlstand. Auch Zukünftiges ist ihr nicht verborgen; sie weissagt künftige Geschehnisse und weiß die Namen der Menschen.

⁶⁾ Jakob Grimm, Deutsche Mythologie, 2. Ausgabe 2 Bde., Göttingen 1844; Kap. 13. S. 247 ff.

⁷⁾ Parazelsus a. a. O., liber de Nymphis etc. Tractatus III. S. 61.

Ihr Verhältnis zu Albrecht betreffend, kalkuliert die Donaunixe folgendermaßen: da alle Wesen, die Menschen wie die Geister, einen einzigen Schöpfer haben, so ist damit schon eine gewisse Verwandtschaft gegeben; die Liebe aber, wozu auch die Nixen von Natur aus veranlagt sind, schafft erst die rechte Harmonie; doch bleibt die Liebe stets konzilient, „sie ist keine Räuberin“. Hulda begnügt sich daher mit der Hälfte des Herzens ihres Geliebten und überläßt die andere Hälfte seiner Gattin. Sie macht keinen Anspruch auf das Erdenglück des Ritters; sie ist zufrieden, wenn sie nur drei Tage mit ihm glücklich sein kann; dafür entschädigt sie ihn ja auch durch Verleihung äußerer Macht und Größe. Sie hat kein Verständnis für Albrechts Seelenkämpfe, die immer heftiger werden, für seine Gewissensbisse, die immer stürmischer werden, je länger das unselige Verhältnis dauert. Seine Frage, ob er sich nicht durch die Verbindung mit ihr der Untreue gegen seine Gattin schuldig mache, die Frage nach dem Heile seiner Seele beantwortet sie gar nicht. Es scheint, daß sie dieses Dilemma gar nicht sieht und anerkennt, da ja ihre Liebesverbindung mit dem Ritter sich nicht auf dieser Erde, sondern in ihrem Wasserreiche vollziehen soll. Wenn sie später als Rächerin „der Vergehungen“ d. i. der inneren Untreue Albrechts auftritt, so muß man bedenken, daß sie jetzt, nachdem sie feierlich dem Liebesbunde mit ihm als einem „ängstlichen Menschen“, der für die Liebe mit höheren Wesen nicht geschaffen sei, entsagt hat, zu ihm in einem ganz anderen Verhältnis steht. Früher seine Geliebte, ist sie jetzt die gestrenge Hüterin und Wächterin über die Reinheit und das Glück seines Ehebundes mit Berta.

Wenn Hulda schwört, so bedient sie sich der Formel „bei der himmlischen Weihe meiner Schöpfung“; sie vermeidet als Elementargeist den Namen Gottes, ebenso, wenn sie sich als „Kreatur des erhabenen Wesens aller Geister“ bezeichnet. Berta aber muß ihr „bei allem, was ihr auf Erden heilig ist“, Verschwiegenheit schwören, also unter einer Formel, die im Munde eines Christen als Schwurformel eigentlich ungenügend und unverbindlich ist.

Die technische Seite der drei Stücke zeigt die bühenkundige Hand des Verfassers. Schon der Leser hat das Gefühl, daß diese Stücke, vor allem der erste und zweite Teil des „Donauweibchens“, trotz des simplen Sujets auch heute noch eine gewisse theatralische Wirkung nicht verfehlen würden. Recht gelungen ist z. B. die Verwicklung und die Auflösung im ersten Teile. Ritter Albrecht wird durch das beständige Spuken der Donaunixe, durch ihre oftmaligen Erscheinungen in veränderter Gestalt und durch die von ihr veranlaßten wundersamen Ereignisse in der physischen und psychischen Welt in fortwährender Verwirrung erhalten, bis er in der Anagnorisis-Szene im 3. Aufzug über das Wesen und die Absichten des Donauweibchens Aufschluß erhält. Die stetig fortschreitende Handlung aller drei Stücke zeigt Hulda stets im Mittelpunkte des Interesses als diejenige Hauptperson, in deren Hand schließlich alle Fäden zusammenlaufen, die zuerst als triumphierende, dann als entsagende Geliebte, später als huldvolle Beschützerin und milde Richterin im Glanze göttlicher Verklärung erscheint. Die Einheit des Ortes ist durchgehends gewahrt: eine waldige Donau-Ufer-Gegend, im Hintergrunde das Stammschloß Burgau. Was die Einheit der Zeit anbelangt, so wickeln sich in der „Nympher der Donau“ die Ereignisse am Jahrestage seit der letzten Erscheinung der Nixe ab; im ersten Teile des „Donauweibchens“ ist die Handlung auf einige Tage vor Albrechts Vermählung mit Berta be-

schränkt und endigt am Hochzeitstage selbst, während der zweite Teil in unmittelbarem Anschlusse daran die Vorkommnisse der ersten Zeit nach der Vermählung umfaßt.

Die romantisch-komischen Volksmärchen sind in Prosa abgefaßt und mit zahlreichen Liedern durchsetzt. Ohne daß man gerade von einem hohen und niederen Stile sprechen könnte, erhebt sich doch die Prosa der Hauptpersonen merklich über die Sprechweise der anderen, speziell der komischen Gestalten. Vorzüglich das Donauweibchen führt eine poetische Sprache; ihr rätselhaftes Wesen aber liebt den kupierten Stil und die Aposiopese; sie bricht da ab, wo erst die Hauptsache kommen soll; so läßt sie z. B. bei Albrechts Vermählung den Trinkspruch unvollendet. Im Affekte belebt sich ihre Sprache durch Anwendung von Metaphern, deren Wirkung durch die Klimax gesteigert wird, z. B. Donauweibchen II. 2. Aufz. 10. Auftr. Sie reiht Vorstellung an Vorstellung, um den Ritter von ihrer Liebe recht zu überzeugen, und gebraucht gern anaphorische Wendungen, so mehrfach Donauweibchen I. 3. 8. Auch Minnewart verwendet gelegentlich die Gradation, um das abscheuliche Wesen der Donaunixe, „dieser Menschenfresserin“, recht anschaulich zu machen (Donauweibchen II. 2. 11). Der poetische Grundsatz der Zahlenzerlegung ist überall durchgeführt, z. B. D. I. 1. 17.

Die reichliche und doch wieder maßvolle Verwendung des Wiener Lokal-Dialektes in den Gesprächen und Reden der Minnewart, Käsperle, Salomé u. s. w. verleiht den Stücken das eigentümliche Kolorit, das die Hensler'sche Ritterposse von den zeitgenössischen Bühnenwerken vorteilhaft abhebt: ohne ins *Derbe* und *Bizarre* zu fallen, zeigt die Hensler'sche Dialekt-Wiedergabe frische Unmittelbarkeit und Kraft verbunden mit einer packenden, originellen Komik. Die zahllosen kupierten Formen des Verbuns, der Substantiva und Pronomina, verlängerte oder unflektierte Formen (denen Tauben, kein einzig Mandel), die so beliebten Deminutivformen auf-el und-erl, die Verwendung gewisser dialektischer Wörter (Kontrafait, patschierlich, ausg'schirren, kiefeln, dörfen u. s. w.) und Komparative (bälder, klärer u. a. m.), endlich dialektisch verstärkende Beiwörter (fein lustig, brav auslachen): derlei Dinge lassen sich mit zahllosen Beispielen belegen, aber sie bedürfen keiner Erklärung und sind auch für den Nichtkenner der österreichischen Mundart leicht verständlich. In der diskreten Auswahl nur solcher Provinzialismen, die weder sprachlich noch inhaltlich Befremden erwecken, hat sich der Verfasser redlichste Mühe gegeben. Erwähnenswert ist der häufige Gebrauch sprichwörtlicher Sentenzen.

Die zahlreich eingestreuten frischen Lieder werden nur zum geringen Teile von Hulda gesungen, der beträchtlichere Teil fällt auf Minnewart, den Waffenknecht Fuchs, den Knappen Käsperle und Lilli; den Schluß bilden Duette und Chorlieder. Es sind leichte lyrische Ergüsse verschiedenen Inhalts, teils schelmenhaft und neckisch, teils komisch und von übersprudelnder Heiterkeit: Minnelieder, Trinklieder, das Lob des braven Mannes, des jungen Weibes, Wankelmut und flatterhafte Liebe der Männer, Natur und Liebe, Liebe und Ehe; besonders beliebt ist auch das Lob des Ehestandes. Diese Motive werden in den mannigfachsten Variationen durchgeführt. In einer Romanze singt Hulda von der Wunderkraft der von ihr verliehenen goldenen Spindel, in einer Ballade von dem Grafen, der auf Brautschau ritt. Lillis Tanzlieder und Nixen-Chorlieder verteilen sich unter diese bunte Menge.

Der äußeren Form nach sind die paarweise oder gekreuzt gereimten, volksmäßigen jambischen Viertakter in sechs- oder achtzeiligen Strophen am beliebtesten. Daneben finden sich rein daktylische Verse in den munteren Nixenliedern, dann recht häufig jambisch-anapästische Mischformen in Reimpaaren (z. B. Donauweibchen I. 2. 16 und II. 2. 12) oder gekreuzten Reimen (D. I. 2. 15), gelegentlich auch einmal, emphatisch Huldas Machtspruch hervorhebend, der fünffüßige Jambenvers in Reimpaaren (D. I. 3. 14). Die Repetitio ist ein beliebter Schmuck der Hensler'schen Lyrik in der Form der Anapher und Epipher. In den zahlreichen Chorliedern ist aber der Refrain verhältnismäßig nur selten glatt durchgeführt. Die Reime sind im großen und ganzen gelungen und wohlklingend; doch fehlt es nicht an zu leichten, auf Formwörtern gelegten Reimen, an solchen, die vokalisch und konsonantisch unrein sind oder in welchen die Mundart durchblickt (versöhnt: verdient u. a.). Durch Verwendung gewisser Naturlaute wie „hahaha“ werden gelegentlich ganze Verse ausgefüllt.

Nach Constantin v. Wurzbach ging Henslers „Donauweibchen“ 57mal und der zweite Teil 78mal hintereinander über die Bretter⁸⁾. Goethe's Tag- und Jahreshefte von 1805 erwähnen die Aufführung der Saalnix von Vulpius nach Henslers Donauweibchen zu Kauers Musik unter den Singspielen des Lauchstädter Theaters⁹⁾.

Ein vernichtendes und von Rigorismus zeugendes, aber nicht zutreffendes Urteil fällt Joh. Falk anlässlich einer Aufführung des „Donauweibchens“, indem er von „Erschlaffung der Sitten“, „verzuckertem Ehebruche“ u. dgl. redet und dieses wienerische Volksstück als ein „Barometer für die Sittenverderbnis dieser erzverhulnten Zeit“ bezeichnet¹⁰⁾. Höchst wahrscheinlich hatte der strenge Kritiker eine Bühnenbearbeitung der Saalnix von Vulpius nach dem Hensler'schen Donauweibchen vor Augen, die dann allerdings mit dem bekannten Vulpius'schen Einschlage des Grobsinnlichen und Leidenschaftlichen zu diesen ersten und scharfen Ausstellungen begründeten Anlaß geboten haben mag¹¹⁾.

⁸⁾ Constantin v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, VIII. Band, S. 314.

⁹⁾ Goethe's sämtl. Werke, Berlin Hempel, Bd. 27, S. 120 u. dazu Anm. S. 429. — Wie überhaupt der Anteil österreichischer Dichter am Weimarer Repertoire nicht gering war, so fanden im besondern österr. Opern-Komponisten mit ihren Werken, unter ihnen auch Kauer, im Weimarer Theater eine eigentliche Heimstätte und „mit ihren Melodien wurden die Dichter der Wiener Volksbühne, die Schikaneder und Perinet, die Hensler und Huber, wurde die ganze vorraimundische Wiener Volksdichtung mit ihrer bunten Märchenwelt, mit ihrer österreichischen Harmlosigkeit und Gemütlichkeit, mit ihrem volkstümlichen Humor auf der Weimarer Bühne heimisch“ (Schriften d. Goethe-Gesellschaft 18. Bd., Weimar 1904, Goethe und Österreich S. XXVIII. f.).

¹⁰⁾ Siegm. Schultze, Geheimes Tagebuch von Joh. Falk, 2 Tle. Halle 1898 u. 1900; 2. Teil S. 57—59.

¹¹⁾ „Auf welche Bearbeitung des Stoffes sich die spottenden Bemerkungen von Wilh. Schlegel (Berl. Vorlesungen 19, 73, 16) und Falk, (Geheimes Tagebuch) beziehen, ist nicht immer sicher zu entscheiden. Für die Beliebtheit des Stoffes auf der Bühne, in der Oper wie im Schauspiel, zeugt es, daß berühmte Künstlerinnen wie die Sonntag und noch die Seebach (Memoiren S. 16) hier in Kinderrollen zuerst aufgetreten sind . . . auch Meyerbeer hat den Gedanken erwogen, wie sich aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder (S. 9. f.) ergibt“, siehe Minor in der bereits angezogenen Besprechung der „Undine“ von Wilh. Pfeiffer, Götting. gel. Anz. 1903, Nr. 9 Sp. 739 ff.

Daß diese Hensler'sche Ritterposse auch auf deutschen Bühnen sich einer beispiellosen Beliebtheit erfreute und ein zugkräftiges Kassenstück war zum größten Verdrusse zeitgenössischer Kritiker, welche über diese Geschmacksverirrung des Publikums nicht heftig genug klagen konnten, geht ferner aus der Bühnenpraxis des Leiters des Braunschweiger Nationaltheaters hervor, der dieses Stück während der 16 Jahre seiner Direktion immer wieder zur Aufführung bringen mußte, „da es sich stets von neuem als ein Kassenmagnet von ungeschwächter Anziehungskraft erwies“¹²⁾.

Heinrich Laube, der als Redakteur der Zeitung für die Elegante Welt (Januar 1833—Juli 1834) gemäß seinen modernen Ansichten über Zweck und Aufgabe der Bühne und Schauspielkunst mit frischem, fröhlichem Kämpfergeiste dem traditionellen Repertoire des Leipziger Theaters den Krieg erklärt hat, nennt auch das Hensler'sche „Donauweibchen“ neben anderen Stücken desselben Schriftstellers; wenn er es auch unter die „veralteten“ Stücke rechnet, die er von der Bildfläche verschwinden sehen möchte, „weil sie nichts als eine kurze oder lange Geschmacklosigkeit einzelner Literatoren repräsentieren“, so bezeugt er doch indirekt die Beliebtheit dieses Wiener Volksstückes auch auf dieser Bühne¹³⁾.

Auch bei lustigen Improvisationen und Maskeraden dachte man gern an das „Donauweibchen“. So erfährt man aus Graf Loebens Heidelberger Aufenthalt (1807/8) von einer improvisierten Aufführung dieses Stückes am 24. Januar 1808 bei Gelegenheit eines Ausfluges mit den Brüdern Eichendorff und anderen Freunden in das nahe gelegene Rohrbach, wo die jungen Dichter zugleich eine gute Darstellerin der weiblichen Hauptrolle fanden¹⁴⁾.

Anläßlich der Schilderung eines Maskenballes am Silvesterabend hebt Ed. Mörike im „Maler Nolten“ unter den „anmutigen Erfindungen“ speziell die Maske des „Donauweibchens“ hervor und sagt von ihr, daß sie „vorzüglich gefallen“ habe¹⁵⁾. Also nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben war das Hensler'sche Donauweibchen lange Zeit eine äußerst populäre und beliebte Erscheinung.

Solche große Erfolge des „Donauweibchens“, die auch Robert Pröll hervorhebt¹⁶⁾, sind ganz besonders auch der „beygegebenen gefälligen Musik“ zuzuschreiben, welche diesem Stücke „auf den auswärtigen Bühnen die Bahn ebnete, ungeachtet so mancher sehr komischer Bestandteile, deren ganz provinzielle Natur ihm dort hätten den Eingang verwehren sollen“¹⁷⁾. Um darüber ein fachmännisches Urteil zu hören, möge der Kunstkritiker

¹²⁾ Theatergeschichtliche Forschungen XVII. Bd. Heinr. Kopp, Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig, Hamburg—Leipzig 1901, S. 17 Anm., S. 32 u. 103.

¹³⁾ Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte VII. u. VIII. Bd. (Theaterkritiken u. dramaturgische Aufsätze von Heinr. Laube, I. u. II. Bd., herausg. von Alex. v. Weilen, Berlin 1906; I. Bd. S. 14 f.).

¹⁴⁾ Raimund Pissin, Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis). Sein Leben u. seine Werke, Berlin 1905, S. 157 und Anm. 4 „Ferdinand Kauers damals so ungemein populäres Singspiel lockte die Freunde noch öfter zu Aufführungsversuchen. Wie von etwas Gewohnten berichtet drei Wochen später Strauß: Wir . . . gingen nach unserem Rohrbach und spielten das Donauweibchen. — Siehe auch Wilh. Kosch, Zur Gesch. der Heidelberger Romantik, Euporion XIV. (1907) S. 313.

¹⁵⁾ Sämtl. Werke, herausg. von R. Krauß, 6 Bde., Leipzig 1905; 4. Bd. S. 58.

¹⁶⁾ Geschichte des neueren Dramas, 3 Bde., Leipzig 1880—1883; III. S. 196 f.

¹⁷⁾ Jahrbücher der Litteratur, Wien 1818, 2. Bd. April bis Juni S. 221 ff.

Gerber, der zuerst im „Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler“¹⁸⁾ Kauer sehr hart beurteilt, seinen Ausspruch aber später¹⁹⁾ gemildert hat, zu Worte kommen: „Was ich von der dazu gehörigen Musik, freilich auch nur für Blasinstrumente arrangiert, ohne ein gesungenes Wort gehört habe, das Alles war niedlich, munter, gefällig, witzig und voll neuartiger Gedanken und Einfälle. Welcher Mensch, der Sinn und Ohr für Musik hat, kann es also einem ehrlichen Manne verdenken, wenn er sich an einer solchen Musik ergötzt?“ Und weiter schreibt Gerber mit einem Ausblick auf das Stück selbst: „Macht uns ein Künstler durch seine Kunst einen frohen Augenblick, . . . so sei er willkommen und wäre es auch in Gesellschaft eines Donauweibchens! Der gebildete Mann, durch die Musik erheitert, wird über die Thorheiten im Stücke lächeln, und der Pöbel, den zu bessern doch alle Kunst, selbst des ernstesten Tragikers verloren sein möchte, findet hier wenigstens Gelegenheit, sich einmal auf eine unschuldige Weise zu erlustigen“.

Ungefähr denselben Inhalt wie die Hensler'schen Ritterpossen, aber in bedeutender Anschwellung hat die in 3 Büchern abgefaßte Erzählung „das Donauweibchen“²⁰⁾. Der Inhalt des ersten Buches deckt sich fast mit den ersten zwei Aufzügen der Ritterposse; deren dritter Aufzug samt dem ersten Aufzuge des zweiten Teiles ist zum zweiten Buche der Erzählung erweitert. Allerdings werden darin Details berichtet, von denen die Bühnenstücke nichts enthalten: Albrecht macht seinen ersten Besuch im Kristallschlosse der Nixe und lernt hier sein Kind, den Knaben Huldebert, kennen. Berta wird durch den Triesnitzer Junker Alwart geraubt, dann von Freunden befreit und auf Albrechts väterlicher Burg Waldsee in Sicherheit gebracht. Der Schauplatz der folgenden Ereignisse ist nun in Waldsee: Albrechts Zusammenkunft mit Huldas Schwester Erlinde, der Isernixe und heimlichen Geliebten seines „Oehms“, des Grafen Siegfried von Wendheim; ferner die Belauschung einer Nixenversammlung durch den Waldseer Grafen (im unten erwähnten Titel-Bilde dargestellt), wobei dieser von dem Unglücke der dritten Schwester der Donaunixe, Garlante, erfährt, die sich vergebens mit ihrer Zärtlichkeit um den stattlichen Marschall Wilhelm zu Ingolstadt bemüht und daher ihr Wasserreich, den Inn, der jüngsten Schwester Freita abtreten will; endlich die Entlarvung des neugierigen Ritters durch Garlante. Was dann von der Vermählungsfeier auf Burgau mit den betreffenden Vorkommnissen nach der Hochzeit erzählt wird, ist bereits aus den Hensler'schen Dramen bekannt. Das dritte Buch erzählt in den ersten Kapiteln die durch den Tod des Vaters notwendig gewordene Reise Albrechts nach der Heimat, seinen Besuch und seine Unterredung mit dem Oheim, dem Grafen Siegfried, und später den Aufenthalt an den festlichen Ostertagen zu Ingolstadt. Der feindliche Überfall des Burgauer Schlosses durch den eifersüchtigen Junker Alwart veranlaßt Albrechts schleunige Rückkehr. Huldeberts unvermutete Anwesenheit daselbst verursacht die Fragen und Nachforschungen Bertas nach der Herkunft des Kindes; doch der Ritter verrät nichts, im Gegenteil, er verspricht Hulda bei der nächsten Zusammenkunft im Monate Mai

¹⁸⁾ Leipzig 1790 Bd. I. Sp. 707.

¹⁹⁾ Neues biographisches Lexikon, Leipzig 1803, 3. Bd. Sp. 18.

²⁰⁾ Eine romantische Geschichte der Vorzeit, Wien 1799. Mit einem Kupfer. — Über den Verfasser gibt auch das deutsche Anonymen-Lexikon von Holzmann-Bohatta keinen Aufschluß.

wiederum vorsichtiges Schweigen. Angeblich von einem Besuche am kaiserlichen Hoflager kommend, wird Albrecht in Burgau durch eine heftig grassierende Seuche aufs Krankenlager geworfen und offenbart nun, im Gewissen geängstigt, seinem Weibe die geheimnisvolle Verbindung mit der Donaunixe. Die Rächerin Hulda erscheint vor den entsetzten, aber um Gnade flehenden Gatten.

Die erzürnte Nixe ist bald wieder versöhnt; sie verzeiht nicht nur, sondern verhilft dem „geliebten Treulosen“ durch Balsamtropfen zur leiblichen Gesundheit und prophezeit Glück und Wohlstand und zahlreiche Nachkommenschaft. Nur den Knaben Huldebert nimmt sie wieder mit sich, da er „als Geburt einer Teufelinn“ barbarisch behandelt würde. Das dritte Buch der Erzählung stellt sich so mit ganz neuem Inhalte dar und berührt sich nur in einigen Punkten am Schlusse mit den letzten Szenen des 2. Teiles des „Donauweibchens“.

Der Erzähler kollidiert an vielen Stellen mit dem Dramatiker; in den inhaltlich parallelen Partien übernimmt er ganze Satzgruppen wortwörtlich von den Bühnenstücken. Den knappen Inhalt der auf wenige Tage beschränkten dramatischen Handlung schwellt er zu einem Gesamtbilde an, in dessen Rahmen die Erlebnisse des Donauweibchens erschöpfend wiedergegeben und zu einem gewissen Abschlusse gebracht werden. Da für den Erzähler der den Ritterpossen unentbehrliche komische Einschlag in Wegfall kommen konnte, so ergibt sich dadurch von selbst das Zurücktreten der komischen Nebenfiguren. Minnewart, der als gebildeter Mann und „Meistersänger“ in den geheimen Wissenschaften und Künsten wohl bewandert ist, genießt im Schlosse Burgau eine Art Vertrauensstellung und tritt auch zum neuen Burgherrn Albrecht in ein wirkliches Freundschaftsverhältnis; die heiteren Episoden zwischen dem Knappen Kasperle und der Jungfer Salome (in der Erzählung: die alte Erzieherin Bertas, Frau Anna) sind gestrichen. Der Knabe Huldebert, dem klugen Nixenkinde Lilli entsprechend, spielt nur eine passive Rolle. Dafür treten die Hauptpersonen, Hulda auf der einen, Albrecht und Berta auf der andern Seite, bedeutend in den Vordergrund; auch der Partei des eifersüchtigen Junkers Alwart (bei Hensler: Bodo) ist größere Aktionsfreiheit gewährt. So hat man es denn mit einer veritablen Rittergeschichte zu tun, die, dem Milieu der höchsten Blüte des mittelalterlichen Raubritterwesens entnommen, die offizielle Entführung der verlobten Braut und als Folge davon die ernste Fehde und Feindschaft zwischen zwei benachbarten und früher befreundeten Burgsassen in der romantischsten Weise erzählt.

Das Zauberhafte, das in den Ritterpossen mit Geschick verwendet ist und sich wohl in den Rahmen eines komisch-romantischen Volksmärchens einordnen läßt, wenn auch hier schon das Zuviel dieser Gattung manchmal abstoßend wirkt, ist in der Erzählung allzusehr gesteigert, aufgebauscht und stellenweise nur ganz äußerlich in den Verlauf der Ereignisse eingeflochten; dasselbe gilt auch von dem reichen dramatischen Beiwerke, so von der phantastischen Fahrt der Donaunixe auf ihrem Muschelwagen und von den unzähligen plötzlichen Donnerschlägen, Windstößen u. s. w.

Der gelehrte Minnewart hält seinen wißbegierigen Zuhörern (im 7. Kap. des 1. Buches) ein Privatissimum über das Wesen der Elementargeister. Er belehrt sie, daß „von der Erde an bis an die Veste und im Wasser, welches

höher ist als die Erde, alles voll ist von Geschöpfen“, welche dem Menschen dienen und schaden können, „von sterblichen Geistern“, den Beherrschern und Einwohnern der Elemente, „denen nur ein Scheinkörper zukommt, die aber durch Vereinigung mit Menschen feste und selbständige Körper erhalten“, — von ihrer Beseelung schweigt seltsamerweise der wohl unterrichtete Mann. — Desgleichen gibt Hulda ihrem Freund Albrecht Aufklärung über das Schicksal der Nixen (2. Buch 4. Kap.), die oft Jahrhunderte hindurch der Liebe entbehren müßten, wenn es ihnen nicht gelingt, mit einem Menschen eine zärtliche Verbindung anzuknüpfen. Durch solche und ähnliche Eröffnungen erhält man wohl Einblick in die Welt der Elementargeister, die uns durch die romantischen Liebesbündnisse der drei Nixenschwestern noch näher gerückt wird, doch ist es dann von übler Wirkung und es stört die ganze Illusion, wenn man die phantastischen Kunstgriffe der Donaunixe, den Ritter an sich zu locken, und ihre sonstigen waghalsigen Zauberkünste kennen lernt: sie ebnet z. B. die wankende Flut des Stromes zum festen Boden oder läßt die Wogen sich teilen, damit der Geliebte, der sich mehrmals tollkühn in die Fluten stürzt, unversehrt in ihr Wasserschloß gelangen könne; gleich einem leichtbeschwingten Vöglein fliegt sie vor aller Augen zum Fenster hinaus oder ruft als heulende Windsbraut ihre glückverheißenden Prophezeiungen durchs Fenster; der zarten Nixe ist es ein Leichtes, bei ihrem Erscheinen auf der Burg die eisernen Fenstergitter zu zerbrechen. In ihrem feenhaften Kristallschloße entfaltet die Nixenkönigin einen raffinierten Luxus. Endlich kann man die Macht der Nixe Erlinde nicht genug anstaunen, wie sie Albrecht, der es nicht wagt, sich aufs Geratewohl von den Zimmern der hohen Waldseer Burg zu ihr ins Tal hinabzustürzen, auf ihrem Zaubermagen unversehrt durch die Luft befördert. Kurz, wir haben es in der Erzählung von 1799 nicht mehr mit Elementargeistern im eigentlichen Sinne, sondern mit sagenhaften Zauberinnen zu tun, die in Luft und Wasser ihr Wesen treiben; die mannigfachen phantastischen Zieraten und hyperbolischen Ausschmückungen stehen mit den Nixen und dem ihnen vertrauten Wasserelemente nur in ganz losem Zusammenhange.

Formell weist die Erzählung eine veraltete Technik auf. Der Autor hat die Tendenz, stets ins Dramatische hinüberzugreifen und läßt durch die Personen erzählen, was er selbst schildern sollte; wie in einem gedruckten Drama werden die Bezeichnungen „Er“ und „Sie“ oder die Namen der sprechenden Personen ihren Reden vorgesetzt. Dadurch daß er sich wie ein Redner programmatische Fragen stellt, ferner daß er häufig in resümierenden Phrasen seine subjektive Ansicht äußert, werden Zusammenhang und Fortlauf der Handlung gestört. Der Eindruck des Steifen und Schleppenden wird noch erhöht durch die mannigfachen archaisch-dialektischen Wortverbindungen und -formen (z. B. mancherley mit einander kosen, neckende Gesundenheiten ausbringen, die Frage entküssen, bei jemandem anschlagen; monotone Grille, ein hochgeweihter Hirsch, grillicht u. v. a.); der Verfasser gebraucht falsche Satz-Konstruktionen und Kasusverhältnisse, sinnstörende Interpunktionen und eine ganz veraltete Orthographie; es fehlt nicht an derben Vergleichen und groben Redensarten. Die lyrischen Einlagen sind sämtlich den Hensler'schen Ritterpossen entlehnt.

Der Verfasser der romantischen Geschichte hat noch eine andere Quelle benützt, und zwar die nämliche, die auch den Hensler'schen Ritterpossen

zugrunde liegt. Der dem Titel der romantisch-komischen Volksmärchen angefügten Bemerkung zufolge hat Hensler „das Donauweibchen“ „nach einer Sage der Vorzeit“ bearbeitet. Diese seine Quelle ist „die Saalnixe“, eine Sage der Vorzeit, zuerst Leipzig 1795 anonym erschienen, dann unter dem Titel „Hulda, das schöne Wasserfräulein“ vom Verfasser des Rinaldo Rinaldini, Leipzig 1800, wiederum aufgelegt, endlich unter dem Titel „Hulda oder die Nymphe der Donau, eigentlich die Saalnixe genannt“, Leipzig 1804, von demselben, diesmal wieder nicht genannten Verfasser Christian August Vulpius veröffentlicht. Außer einer direkten, später zu nennenden Quelle hatte Vulpius in den zahlreichen Sagen von der Saalnixe und ihren Schwestern in der Ilm und Unstrut indirekte Quellen für seine Erzählung ²¹⁾).

Über die erste Fassung sagt der Rezensent, seine abfällige Kritik zusammenfassend, daß man derlei Mischmaschprodukte „leichter machen als lesen könne“; die zweite Fassung unterscheidet sich von der ersten nur durch den Titel, das Buch vom Jahre 1804 präsentiert sich als zweite umgearbeitete Auflage. Dazu bemerkt der Referent nicht mit Unrecht: „Nicht nur der trübselige Stoff, auch die nicht selten pöbelhafte Darstellung sollten es einer Erneuerung unwürdig gemacht haben“ ²²⁾. In dieser zweiten Auflage ist der Inhalt der drei Bücher der ersten Fassung zu vier Büchern gediehen; vorgesetzt ist dem Buche ein Huldigungsglied „an Hulda“, in Alexandrinern abgefaßt, und eine längere Einleitung, worin der Autor seine Meinung ausspricht, daß das Buch in dieser neuen Fassung vielleicht gewonnen habe. Es ist um zwei Kupfer bereichert, während das Bild mit den abscheulichen Mönchsfratzen der ersten Auflage weggeblieben ist. Beigefügt ist dem Buche ein alphabetisch geordneter „Anhang über Sitten und Gebräuche deutscher Vorzeit im Bezug auf die Erzählung: die Saalnixe“. Jeder der vier Abschnitte wird mit einem einstrophigen lyrischen Proömium eingeleitet. Das erste Buch erzählt die Werbung Albrechts von Berka um das „liebe, gute deutsche Mädchen“ Berta von Burgau und endigt mit der Verlobung beider; der zweite Abschnitt berichtet die Ereignisse bis zu dem Zeitpunkte, wo sich Albrecht in das Kristallschloß der Nixe begibt. Diese beiden Teile entsprechen dem ersten Buche der ersten Auflage. Das dritte Buch führt die Erzählung bis zur Vermählung der Verlobten. Die endgiltige Lösung des Verhältnisses zwischen dem Ritter und der Nixe bildet den Schluß des letzten Abschnittes. Die zwei letzten Teile decken sich ungefähr mit dem zweiten und dritten Buche der ersten Auflage.

Abgesehen von unwesentlichen Namensänderungen und kleineren illustrierenden Zusätzen bei Schilderung der Hochzeit und der Totenfeiern enthält diese zweite Fassung mancherlei neue Momente, wovon besonders erwähnenswert sind: Hulda, die bei der Vermählung als Sängerin erscheint, lüftet selbst ihr Inkognito und gibt sich als die Saalnixe zu erkennen. Ferner erfahren wir etwas von einem Verhältnisse, das der leichtsinnige Ritter außerdem mit Hulda's Schwester, der Ilmnixe Erlinde, anknüpfen will. Endlich macht Albrecht das Geständnis, seine geheime Verbindung mit der Saalnixe betreffend, vor dem befreundeten Minnewart, während in der ersten Fassung

²¹⁾ Witzschel Aug., Sagen aus Thüringen, Wien 1866, Nr. 238, 1—11; Nr. 289, 1—5; Nr. 293, 1—6. — G. L. Schmidt, Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen, Wien 1878, Nr. 146.

²²⁾ Neue allgem. deutsche Bibliothek 24. Bd., Kiel 1796, die Saalnixe S. 91 f. — 65. Bd. Berlin-Stettin 1801, Hulda, das schöne Wasserfräulein S. 74. — 96. Bd. S. 316 f.

diese Beichte in Gegenwart dreier an das Krankenlager gerufener geistlicher Freunde geschieht. Während Hulda in der ersten Auflage vollständige Verzeihung gewährt und nur ihr Kind und ihren Ring zurücknimmt, stellt die zweite Auflage den Schluß wesentlich anders dar: Albrecht bleibt nicht völlig straflos. Die Saalnixe prophezeit ihm, kein Sohn werde seinen Namen fortpflanzen. Das Mädchen, das Berta unter ihrem Herzen trage, werde dereinst mit seiner Hand auch die reichen Schätze und Besitzungen Albrechts an Graf Siegfrieds Nachkommen bringen. Huldebert stirbt als Menschenkind, wird durch den Kuß der Nixenmutter wieder belebt und schwebt dann als überirdisches Wesen mit ihr zum Fenster hinaus.

In einer Anmerkung im 3. Buche (S. 174) verweist der Autor auf den 9. Band seiner „Romantischen Geschichten der Vorzeit“ (erschienen 1791—98), wo das Liebesbündnis des Grafen Siegfried von Orlamünde mit der Ilmnixe Erlinde erzählt wird. Im allgemeinen wird in dieser zweiten Auflage ein Sammelsurium von Notizen und Bemerkungen über altertümliche Gebräuche und Anschauungen geboten, die dem Verfasser die willkommene Gelegenheit geben, im Anhang in ausführlicher Weise seine Kenntnisse mittelalterlicher Kultur und Sitten darzutun. Nach zwei Richtungen hin zeigt sich diese zweite Auflage gegenüber der ersten sicherlich nicht als Verbesserung: einerseits macht sich eine gewisse Gehässigkeit gegen kirchliches Leben und kirchliche Diener unangenehm bemerkbar, andererseits ist das grobsinnliche Moment noch gesteigert; mit Vorliebe weilt Vulpius bei heikeln Szenen, bei deren Ausmalung er auch vor lüsternen Bildern und frivolen Liedern nicht zurückscheut. Auch in technischer und stilistischer Hinsicht zeigt diese zweite Auflage durchaus keinen Fortschritt.

Die Vergleichung der Erzählungen von 1799 und 1795 ergibt folgendes: Der ungenannte Verfasser der Erzählung „das Donauweibchen“ v. J. 1799 hat von seiner Vorlage, der Vulpius'schen Saalnixe v. J. 1795 den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Nicht bloß inhaltlich berühren sich diese beiden Erzählungen fast durchweg, auch in der ganzen äußeren Anlage und Darstellung ist der Autor des „Donauweibchens“ von Vulpius nicht abgewichen; daher kann die oben charakterisierte Technik des „Donauweibchens“ samt den stilistischen Bemerkungen in vollem Umfang auch für die Vulpius'sche Darstellung gelten. Die hauptsächlichste Änderung der Erzählung v. J. 1799 gegenüber der Saalnixe ist folgende: Albrecht lernt bei seinem ersten Besuch im Wasserreiche die Donaunixe als jenes Köhlermädchen kennen, das ihm einmal vor mehreren Jahren während eines Unwetters im Walde ein Obdach geboten hat; auch stellt sie Albrecht bei diesem Besuche den vierjährigen Knaben Huldebert vor. In der Vulpius'schen Erzählung wird von einem früheren Verkehr Albrechts mit der Saalnixe nichts erwähnt. Bei Vulpius ist Huldebert ein kaum zehn Wochen altes Knäblein, das Berta gelegentlich einmal in der Abwesenheit des Gatten auf dem Heimwege von einer Kapelle auffindet und dann zur Erziehung annimmt. Solche und andere kleine Variationen in der Erzählung von 1799 erklären sich ganz leicht dadurch, daß der Autor auch die Hensler'sche Bühnenbearbeitung vor sich gehabt hat. Am Schlusse gewährt Hulda dem Ritter vollständige Verzeihung gleichwie die „Saalnixe“. Die Intervention der drei Mönche am Krankenlager des Ritters ist weggelassen, wie überhaupt in der ganzen Erzählung vom Jahre 1799 keine geistliche Person erwähnt wird; auch das bei Vulpius schon

in der „Saalnixe“ hervortretende Sinnlich-leidenschaftliche ist hier vermieden.

Folgende Erwägungen veranlassen mich zu der Ansicht, daß Henler zu seinen Ritterpossen ebenfalls die Vulpius'sche „Saalnixe“ von 1795 benützt habe. Die Bemerkung Henslers „nach einer Sage der Vorzeit“ erhält ihre Illustration durch die Angabe der Quelle bei Vulpius²³⁾, woraus ersichtlich ist, daß sich diese Erzählung in Kürze in einem alten Manuskripte des Mönchsklosters zu Bürgel gefunden hat. In der Einleitung zur zweiten Auflage (S. X) beklagt sich Vulpius, daß man in Wien die gute Nixe als ein Wasserweibchen aus der Saale in die Donau und aus dieser auf die Bühne gezogen habe“. Was den Inhalt anbelangt, so begegnet man in den Ritterpossen durchweg der Vulpius'schen Erzählung, stellenweise trifft man sogar wörtliche Übereinstimmung. Die in der „Saalnixe“ befindlichen poetischen Einlagen sind von Hensler teilweise unverändert übernommen, teilweise erweitert worden; natürlich hat der Bühnenschriftsteller noch viele andere, ganz neue Lieder eingefügt. Adolf Hauffen und Goedeke (2. Aufl.) setzen zwar für die Abfassung des ersten Teiles des „Donauweibchens“ das Jahr 1792 fest; doch gibt Hauffen zu, daß er „die erste Ausgabe trotz eifriger Nachfrage habe nirgends auftreiben können“. Vielleicht behält also doch v. Wurzbach recht, wenn er für die Abfassung des ersten Teiles das Jahr 1797 annimmt.

Die chronologische Folge wäre demnach: Vulpius, Saalnixe 1795; Hensler, Donauweibchen I. 1797, II. 1798; Anonymus, Donauweibchen, romantische Geschichte 1799; Vulpius, Hulda, das schöne Wasserfräulein 1800; Vulpius, Hulda, die Nymphe der Donau 1804. Ein äußerer Grund für die oben ausgesprochene Annahme liegt darin, daß Hensler auch den Vulpius'schen Roman „Rinaldo Rinaldini“ in dem gleichnamigen Schauspiele samt Fortsetzung „Fernandino“ (1799—1800) bearbeitet und daß er überhaupt gerne fremde Romane und Erzählungen als Vorwürfe für seine dramatischen Arbeiten benützt hat. —

Daß der mit der Welt der Elementargeister wohl vertraute Dichter Ludwig Tieck während seines Dresdener Aufenthaltes, von diesem aktuellen Bühnenstoffe begeistert, zur selbständigen Bearbeitung sich hingezogen fühlen konnte, nimmt nicht wunder²⁴⁾. Schon im Jahre 1801 entwarf er einen ersten Plan zum „Donauweib“. Angeregt durch die Brüder Collin, besonders durch den älteren, Heinrich, nahm Tieck in Wien den Stoff wiederum auf und fügte den bereits fertigen Szenen einige neue hinzu²⁵⁾. Der erste Akt des Schauspiels „das Donauweib“ war 1808 vollendet²⁶⁾. Schon dieses Fragment zeigt, wie der Dichter diesem interessanten poetischen Vorwurfe hätte vollauf gerecht werden können.

Die Exposition des ersten Aktes enthält die Vorbereitungen und Zurüstungen zum Hochzeitszuge des Junkers Albrecht, des glücklichen Bräutigams, der nach zweijähriger Abwesenheit im Böhmerkriege nun ehrenvoll zu seiner

²³⁾ Hulda oder die Nymphe der Donau, Leipzig 1804, S. 217. Diese Quelle, hier ausdrücklich genannt, wird in der Saalnixe v. J. 1795 bereits angedeutet.

²⁴⁾ Ueber die äußere Veranlassung zu seiner Dichtung berichtet Tieck selbst (Schriften, Berlin Reimer, 20 Bde., 1828—46; XI. Bd. S. LXXXII. f.); zugleich teilt er seine Eindrücke über das Hensler'sche „Donauweibchen“ mit.

²⁵⁾ Rud. Köpke, Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, 2 Tle., Leipzig 1855; 1. Teil S. 296 u. 340.

²⁶⁾ abgedruckt in dem Sammelwerke „Die Sängerschaft“ von Friedr. Förster, Berlin 1818, S. 8 ff. und in Tieck's Schriften, Berlin 1829, 13. Bd. S. 193 ff.

Verlobten in die Burg des Grafen Erhard an der Donau zurückkehrt; dort hatte der früh verwaiste Knabe seit dem 15. Lebensjahr ein Heim und in der Tochter des Grafen, der anmutigen Hedwig, nicht nur eine Gespielin, sondern allmählich auch ein treues, liebendes Herz gefunden.

In der Szene am Strom erscheint die Donaunixe, Sigelinde, mit ihrem Kind auf den Wellen des Flusses und bringt sich und ihren früheren Liebesbund dem Bräutigam in Erinnerung, der dann, teils erschreckt, teils entzückt von diesem Wiedersehen, dem befreundeten Minnesänger Ulrich seine heimlichen Jugenderlebnisse eröffnet. Dem jovialen Knappen Herzbold, der mit Käspeler im Hensler'schen „Donauweibchen“ besonders die Vorliebe für einen guten Tropfen und das ewig Weibliche teilt, tritt unerwartet das Nixenkind Adelfriede in den Weg, das, — ein echtes romantisches Kind — durch frühreife Begabung und witzige Veranlagung ausgezeichnet, seine Verwandtschaft mit Lilli nicht leugnen kann, und wünscht als Waise von ihm auf die Burg zu Hedwig gebracht zu werden.

Die letzte Szene führt uns auf der väterlichen Burg das Wiedersehen der lange getrennten Verlobten vor Augen, wobei Albrechts Beklommenheit infolge des soeben erlebten Abenteuers einigermaßen Befremden erregt; ferner macht sie uns auch mit den übrigen wenigen Schloßbewohnern bekannt. Die zur bevorstehenden Vermählungsfeierlichkeit angekommenen Gäste, der Herzog mit seiner bildschönen Tochter, interessieren nur insoferne, als die junge, angesehene und geistvolle Herzogin nach dem Plane des Dichters vielleicht dieselbe Rolle zu spielen berufen war wie das intrigante Burgfräulein Hedwig bei Hensler.

So zeigt schon der Aufbau des Schauspieles unverkennbare Ähnlichkeit mit dem ersten Teile der Hensler'schen Ritterposse. Effektivoller ist es allerdings, daß bei Hensler das Kind Lilli erst am Hochzeitstage, gerade bei der Vermählungsfeier, in Gegenwart Hulda's den Neuvermählten überbracht wird, während Tieck die Übergabe der Adelfriede schon in seinem ersten Akte, also einige Tage vor der Vermählung geschehen läßt; das mag aber mit der ganzen Anlage des Schauspieles im Zusammenhange stehen, da der Dichter vermutlich die Absicht hatte, die zwei Teile des Hensler'schen „Donauweibchens“ bis zu der endgiltigen Lösung des Verhältnisses zwischen Sigelinde und Albrecht in einem Stücke zu konzentrieren und dadurch die Handlung straffer zu gestalten; im übrigen lassen sich die Parallelen bis in kleine Details der Handlung und Charakterschilderung der Personen nachweisen. Es sei z. B. in der zweiten Szene die vom Dichter mit besonderem Behagen ausgearbeitete hochkomische Unterredung erwähnt zwischen dem schon durch seinen Namen gekennzeichneten Knappen Herzbold und dem „erschrecklich klugen“ Nixenkinde; dieses nennt ihn, ohne ihn vorher jemals gesehen zu haben, gleich bei seinem Namen und liest dem leichtsinnigen Schürzenjäger unter Scherz und Ernst die Leviten, so daß der ganz verblüffte Knappe vor dem dreijährigen Kinde, „das ganz wie ein Erwachsener spricht,“ in Devotion zerfließt und es kleinlaut bittet, in seiner geistreichen Unterhaltung fortzufahren, sich aber herabzulassen, „die dunkeln Stellen einigermaßen zu erläutern“. Man vergleiche dazu die ganz ähnliche, freilich viel knapper und einfacher gehaltene Szene im „Donauweibchen“ I. 1. Aufz. 6. Auftr.

Den Namen der Donaunixe hat Tieck in Sigelinde umgetauft. Während so bei Vulpius-Hensler die uralte, im Volk überlieferte Beziehung zwischen

Frau Venus, die nach Parazelsischer Ansicht „eine Nymphe und Undena ist“, und frau Holt (Holda) ²⁷⁾ schon im Namen kenntlich ist, ist bei der Benennung: Sigelinde jene Urahnin des Donauweibchens in den Nibelungen ²⁸⁾ Patin gewesen. Die Invokatio und ein schmelzend weicher Zaubergesang, auch äußerlich durch assonierende Vokale gehoben, angesichts des nahen Hochsitzes der Verlobten ist hier wie bei Hensler das Praeludium zu Sigelind's Erscheinung auf dem Wasser. Der süße, wollusttrunkene Sang löst in der Brust des jungen Ritters das Gefühl wonnigen Entzückens aus, da er im ersten Augenblicke die lang entbehrte Stimme der Geliebten zu vernehmen glaubt. Aber das wiederholte laute Rufen, wobei der Rufer nicht zu sehen ist, während sich am Himmel schwarzes Gewölk drohend ballt und sich immer dichter um die Felsen legt, erzeugt bald in dem einsamen Lauscher auf dieser weiten Flur unter dem sich verdüsternden Himmel ein gewisses gruseliges Grauen, das der Dichter auch onomatopoetisch durch die Alliteration zum Ausdrucke bringt. Bevor man also noch die Gestalt der Donau-nixe zu Gesicht bekommt, ist ihr Doppelwesen, einerseits ihre anziehende Liebenswürdigkeit und echt weibliche Liebessehnsucht, andererseits ihre dämonisch-grauenvolle Art durch die Wirkungen auf Auge und Ohr vom Dichter meisterhaft charakterisiert. Und dann erst die Erscheinung dieses glänzend schönen „Frauenbildes“, von weitem Schleier umwoben, mit dem tief dunkeln Augenpaare, dem sanften Lächeln um die blendenden „Korall-lippen“, mit der süß lockenden Stimme, ihr liebliches Kind, das Albrecht mit dem Vaternamen beglückt, auf den Armen, ist von unbeschreiblicher Wirkung auf das Gefühlsleben des Ritters; er ist in höchster Erregung, die Sinne schwindeln ihm, sein Kopf ist von innerer Fieberglut verwirrt. Hedwig, die ferne Braut, erscheint ihm nun „wildfremd, kalt und überlästig“, seine Liebe zu ihr nur „Phantasie und Heuchelei“. Es braucht lange Zeit, bis Albrecht, von der Nixe wieder allein gelassen, sich endlich durch den herbeigekommenen Freund beruhigen läßt; nach einem heftigen Gefühlserguß erleichtert er sich dadurch, daß er sein Herz mit dem darin lange gehüteten Geheimnisse in die treue Freundesbrust ausschüttet.

Nur eine bezaubernde Sirene, ein märchenhaftes Zauberesen und berückend schönes Wasserweib kann mit solcher Liebesglut entzünden und so den schwachen, widerstandslosen Sterblichen mit sich fortreißen. Durch die Größe der Auffassung, die Kraft der Gestaltung und den Schwung der Sprache läßt hier der norddeutsche Dichter den österreichischen Bühnenschriftsteller weit hinter sich zurück. Gerade diese Szene ist nicht bloß inhaltlich, sondern auch stilistisch bedeutsam. Ein homerischer Vergleich versinnlicht in drei Gliedern (das heimliche Feuer, die „Lauwine“ und die verborgenen Wasser in der Tiefe) die heimliche, scheinbar erloschene, aber im Grunde des Herzens schlummernde Liebesglut, die dann mit plötzlicher, elementarer Gewalt hervorbricht; der Dichter verwendet zum Schmucke der Sprache herrliche Metaphern und metaphorische Beiwörter, ferner die asyndetische Anordnung der Substantiva und Verba, um die tiefe innere Seelenbewegung zu veranschaulichen; er schildert onomatopoetisch, gebraucht die

²⁷⁾ Joh. Wilh. Wolfs Zeitschrift f. deutsche Mythologie und Sittenkunde, 4 Bde., Göttingen 1853–59; I. Bd. S. 272 ff.

²⁸⁾ K. Simrock, Handbuch d. deutschen Mythologie 4. Aufl. Bonn 1874, S. 445.

Personifikation und Epizeuxis; einen breiten Raum nimmt die Natursymbolik ein. Er reiht kontrastierende Begriffe asyndetisch an einander, um die geistige Trunkenheit und innere Gefühlsverwirrung zu kennzeichnen.

Auch die anderen Gestalten hat der Dichter mit Liebe gezeichnet und ihr Seelenleben in lebendigster Anschaulichkeit zur Darstellung gebracht; so z. B. Albrechts heitere Daseinsfreude, sein schönes Lebenslos; „wie ein Lächeln geht an ihm die Zeit vorüber“; er lebt in der glücklichen Gewißheit, von einer treuen, hingebenden Seele geliebt zu werden. Auch er liebt Hedwig; „er denkt, er träumt, er atmet nur die Braut“, sagt von ihm mit Bezug auf die bevorstehende Vermählung der Knappe Herzbold, unwillig darüber, daß sein Herr nun ein „verdorbener“ Mensch sei und bleibe, da das Weib dem Rittersmanne nichts nütze und die Ehe ihn zu kühnen, ritterlichen Taten untüchtig mache. Köstlich malt sich der junge heimkehrende Ritter nach so langer Zeit der Trennung das Wiedersehen der Braut aus; er schwelgt schon im Vorgefühle der Freude über den Anblick der vollerblühten Jungfrau, die nun auch zum vollen Bewußtsein der Liebe gekommen sein werde, „die in ihr schlief im schönsten Himmelsbette und Lächeln träumte“. Zur höheren Versinnlichung arbeitet der Dichter auch hier mit Personifikation und Allegorie.

Dem Bilde der beglückten Liebe wird in dem unglücklichen und von Zweifeln verzehrten Liebhaber, dem Minnesänger Ulrich, eine Kontrastperson gegenübergestellt. „Er spielt mit Verzweifeln und mit Hoffen“; die Liebe gibt auch ihm wie dem glücklichen Freunde „das Geschoß des Reimes und süßen Tons, doch nur im Unglück“. Auch das Burleske und volkstümlich Derbe läßt Tieck zu Worte kommen; einmal in der einleitenden Diener-Szene. Wenn Herzbold als sein Ideal nicht die monogame Ehe, sondern die Ehe nach türkischem Zuschnitte mit ihren Vorteilen des steten Wechsels und neuen Reizes preist, so wird man an ähnliche Anschauungen Minnewarts erinnert (Donauweibchen II. 2. 17). Dann im Gespräche zwischen dem alten Fischer Hans und seinem arbeitsscheuen, verliebten Sohne Peter, wobei es ohne derbe Zurechtweisungen, Schimpfworte und dialektische Kraftausdrücke nicht abgeht.

Das „Donauweib“ ist im Blankvers abgefaßt und enthält mehrere lyrische Einlagen: ein weiches klagendes Minnelied Albrechts in gereimten Jambenversen von verschiedener Taktzahl, reichlich mit Binnen- und Schlagreimen ausgestattet; ein Liedchen Peters vom jungen Fischersmanne, der sich mit dem Netz ein Wasserweibchen fing, mit dem er dann glücklich lebte, in vierhebig klingenden und dreihebig stumpfen gereimten volksliedmäßigen Jamben; die Lockgesänge der Nixe, endlich die kurzen daktylischen Verschen der Adelfriede mit durchgehendem Reime. In Prosa sind bearbeitet: Das Gespräch der Fischer am Strom und die Begegnung Herzbolds mit dem Nixenkind in der zweiten Szene.

Stilistisch möge noch Erwähnung finden, daß der Dichter zur Andeutung des Unbestimmten, Unfertigen und Unausgegorenen der Jugend die unpersönliche Darstellung liebt; mit homerisch breiter Ausmalung beschreibt er die Schönheiten der Herzogin in Gestalt und Anzug, wie sie Ulrich bei der Beobachtung vom Burgfenster aus zu Gesichte kommen. Die Assonanz und die Alliteration sind ein selbstverständlicher Schmuck der bilderreichen, anschaulichen Sprache. An gelegentlichen sprachlichen Verstößen in der unge-

bundenen Rede fehlt es nicht, z. B. hinter die Mädchen drein, auf den Abend, in seinem Huthe schöpfen u. a. m.

Tiecks „Donauweib“ erfreute sich einer ungeteilten, höchst beifälligen Aufnahme bei allen Zeitgenossen; stets beklagte man, daß sich Tieck zur Fortsetzung und Vollendung dieses Stoffes nicht entschließen konnte. Matthäus von Collin sprach in einem Briefe an Tieck vom 19. Mai 1817 die Erwartung aus, daß der Dichter sein fragmentarisches Stück der Vollendung zuführen werde; „denn ich kann an das Bruchstück, das Sie uns vorlasen, nie ohne Begeisterung denken“²⁹⁾.

Nach einem längeren Exkurs über das damals an der Wiener Leopoldstädter-Bühne beliebte ritterlich-romantische Schauspiel fährt der Referent fort: „Herr Tieck, welcher dasselbe (sc. das „Donauweib“) noch vor dem Jahre 1807, wo wir ihn gegenwärtiges Bruchstück in Wien vorlesen hörten, zu bearbeiten anfang, konnte freilich nicht auf eine künstlerische Auffassung des Provinziellen bedacht sein, da ihm dessen eigentliche Natur, bevor er Österreich kannte, nicht hinreichend klar sein mochte; eben darum aber, weil er ganz ohne Rücksicht auf lokale Vorzüge sich an den Stoff hielt und nur das, was jeder geläuterte poetische Sinn darin, wie nicht zu Tage gefördertes Gold, Treffliches verborgen ahnen mochte, mit der vollen Kraft einer sich stets bewußten, sich nie an den Gegenstand verlierenden Phantasie aufgriff und in neuer Bildung umgestaltete, hat er ein auch schon aus diesem Bruchstücke klar sprechendes Muster geliefert, wie bei Behandlung solcher Stoffe Edles von Unedlem geschieden, und einem zu Zeiten gedankenlosen Spiele tiefer Sinn und poetische Bedeutsamkeit untergelegt werden könne. Wir glauben, daß, wenn dieses Werk einst vollendet dem Vaterlande geschenkt sein wird, dasselbe leicht eine neue Gattung des Schauspiels unter uns begründen dürfte; denn nach der Anlage zu urteilen ist es im hohen Grade tragisch und komisch zugleich, und beide Elemente der tragischen Kunst sind in demselben auf eine ganz eigene Weise vereinigt und aus einander abgeleitet. Zu bedauern ist es, daß nicht mehr als dieses Bruchstück mitgeteilt wurde“³⁰⁾. In einem Schreiben vom 11. Juli 1818 entschuldigte sich Matthäus von Collin beim Autor, daß er bei dieser Besprechung in den „Jahrbüchern“ sich nicht habe so „auslassen“ können, als er gewünscht hätte, weil weniger gedruckt sei, als er aus seinem Munde in Wien vernommen habe³¹⁾.

Clemens Brentano, der den Dichter „das Donauweib“ in München hatte vorlesen hören³²⁾, bat später Tieck von Wien aus um diesen ersten Akt als kleinen literarischen Beitrag zu Försters „Sängerfahrt“³³⁾.

Dorothea Tieck drückte dem befreundeten Uechtritz ihre Freude aus, daß er mit ihr in der Bewunderung des väterlichen „Donauweibchens“ übereinstimme, und zugleich auch ihr Bedauern, daß es nicht vollendet sei³⁴⁾.

²⁹⁾ Karl v. Holtei, Briefe an L. Tieck, 4 Bde, Breslau 1864; I. S. 145.

³⁰⁾ M. von Collin in den „Jahrbüchern der Litteratur“, Wien 1818, 2. Bd. S. 221 ff.

³¹⁾ Holtei, Briefe an Tieck, I. S. 152 f.

³²⁾ Heinrich W. B. Zimmer, Joh. Georg Zimmer und die Romantiker, Frankfurt a. M. 1888, S. 191.

³³⁾ Holtei, a. a. O. I. S. 105.

³⁴⁾ Heinrich von Sybel, Erinnerungen an Friedr. v. Uechtritz u. seine Zeit, Leipzig 1884, S. 164.

In den 30-ger Jahren des 19. Jahrhunderts hat das „Donauweibchen“ einen bedeutenden österreichischen Dichter, Joh. Nep. Vogl, zu einer seiner schönsten Romanzen begeistert ³⁵⁾. In einer mond hellen Nacht tritt die schöne, goldhaarige, hochgeschürzte Nymphe in den Kreis der Fischer, die sich am Donaustrande durch Gesang und Tanz ergötzen. Nach kurzer Zwiesprache besingt das Weibchen dem frohen Kreise mit lockender Stimme die Herrlichkeiten ihres unterirdischen Reiches, dessen Königin sie ist. Doch „lieber als Perle und Gold und Gestein“ ist ihr „eine Stunde am säuselnden Strand, bei munterer Jugend im Fischergewand“. Ungesehen, wie sie gekommen, schwebt sie wieder fort „zum schilflichten Hag“. Den Fischern ist zumute, als ob sie einen schönen Traum gehabt hätten, der nun zerflossen ist; das herrliche Lied der Nixe klingt lange in ihren Ohren nach, in ihre Gesänge aber mischt sich noch jetzt jener fremde, sehnsuchtsvoll weiche, die Herzen ergreifende Klang, der sie selbst einst so bezaubert hat. In vierfüßig jambisch-anapästischen und paarweise gereimten Versen abgefaßt, gehört diese Dichtung „Donauweibchen“ zum Zartesten und Lieblichsten, was Vogl geschaffen hat.

Nicht zuletzt durch Henslers „Donauweibchen“, eines seiner Lieblingsstücke, angeregt, überlegte und versuchte teilweise Platen bereits in der frühesten Zeit seiner dramatischen Betätigung verschiedene Komödien in Knüttelversen, „in denen es von Feen, Hexen und Zauberern wimmelte“; das Personenverzeichnis einer solchen Zauber- und Hexenkomödie „Beluzi“ vom 29. Juni 1806 ist als der älteste Beleg einer derartigen Produktion vorhanden; darin wollte der junge Dichter den Elementargeistern ganz besondere Beachtung schenken ³⁶⁾.

V.

Der Vollständigkeit wegen soll E. Th. A. Hoffmanns Erzählung „Der Elementargeist“ nicht unerwähnt bleiben, die uns in das Reich der Feuergeister führt ¹⁾. In Aurora, der Baronin von E., erkennt der Oberst Viktor von S. jene anmutige Salamandra wieder, die ihn einst in jungen Leutnantsjahren durch ihre Liebenswürdigkeit und Schönheit so sehr entzückt hat, daß er um ihretwillen sogar auf den Besitz der ewigen Seligkeit verzichtet hätte. Sie gesteht nun bei diesem unverhofften Wiedersehen dem einstigen Liebhaber, daß sie zur Buße für ihre schwere Schuld der versuchten Verführung eines schwachen Sterblichen durch ein düsteres Schicksal dazu verdammt sei, beständig ein anderes Wesen zu scheinen, als sie wirklich sei, was ihr große geistige Qualen verursache. Das wunderbare, märchenhaft geheimnisvolle Wesen der Salamandra reizt uns hier nicht sonderlich, weil es im Dienste unheimlicher Mächte erscheint; ja es bringt sogar eine gewisse komische Wirkung hervor, die einstige Salamandra als behäbige Schloßfrau mitten im prosaischen Alltagsleben wiederzufinden.

³⁵⁾ Joh. Nep. Vogl, Lyrische Gedichte, Balladen und Erzählungen, Wien 1902, S. 121 f. — Auch aufgenommen in die Sammlung von Ludwig Foglar, Donausagen vom Ursprung bis zur Mündung des Stromes. Ein poetisches Pilgerbuch. Wien 1860, S. 134 ff.

³⁶⁾ Deutsche Literatur-Denkmäler des 18. u. 19. Jahrhunderts Nr. 124, Berlin 1902, Erich Petzet, Platens dramatischer Nachlaß, Einleitung S. X f. und S. 3.

¹⁾ Zuerst veröffentlicht im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen“, Leipzig 1822. S. 10–79. Gesammelte Schriften in 12 Bdn., Berlin Reimer 1871–73; 11. Bd. S. 187–229.

Auch der jung verstorbene norddeutsche Dichter Ernst Schulze (1789—1817)²⁾, dessen Biograph von ihm sagt, daß er „mit einem Fuße innerhalb, mit dem andern außerhalb der romantischen Schule steht“³⁾, ist mit dem vierelementarischen Geisterreiche wohl vertraut. Von seinen größeren Dichtungen sei hier zunächst auf die bekannteste, die „Bezauberte Rose“, die Marggraff eine romantische Idylle nennt, verwiesen (sämtl. poet. Werke, 4. Bd.). Die Fee Janthe, ein elfenhaftes Wesen, halb aus Undinens, halb aus Titanias Geschlechte, teils dem Wasser-, teils dem Luftreiche zugehörig, läßt sich durch die anmutig jugendliche Schönheit des Ritters Leontes bezaubern und ins Liebesnetz verstricken, „womit sie selbst so manchen sonst bethört“ (I. Str. 33). Zur Strafe dafür, daß sie „mit ordnungslosem Streben sich einen Herrn aus niederm Kreise erwählt“ hat (I. Str. 51), wird von der Feenkönigin das Kind dieser ehelichen Verbindung, der Knabe Alpino, den Vermählten entrissen. Zum Manne gereift, erlöst Alpin, der mit wonnesüßer Stimme begabte Elfensohn, Astolfs Tochter Klothilde aus ihrer Verzauberung und führt durch sein eigenes Liebesglück auch die Wiedervereinigung der seit dem Verluste des Kindes getrennten Eltern herbei.

In seiner umfangreichen Stenzen-Epopöe „Cäcilie“ (sämtl. poet. Werke, 1. und 2. Bd.), einem Totenopfer für die ihm allzufrüh entrissene Jugendliebte, ruft der Dichter wiederholt Luftelfen und Blumengeister zu Hilfe, damit sie als freundliches „Leitgestirn“ dem verirrtten frommen Wanderer den Pfad durch Wald und Tal weisen (z. B. IV. Ges. Str. 79 ff. und X. Ges. Str. 53 ff.) oder ihn vor dem verführerischen Tanz und Lockgesang der Nixen warnen (z. B. X. Ges. Nr. 72 ff.). Aber diese gelegentlichen, wenn auch gerade nicht seltenen romantischen Anklänge verschwinden ganz vor der reichlichen Verwendung dieser Zauberwelt im 9. Gesange, worin der Dichter mit glutvoller Phantasie eine Schilderung des wunderbaren Zwergenreiches entwirft. Das Schwesternpaar, Cäcilie und Adelheid, und deren Spielgenosse, der Sänger Reinald, sind durch die zauberkundige Swanwithe dorthin verbannt worden :

„Was sonst die flücht'ge Zeit, was Land und Himmel scheidet,
War freundlich hier in einem Raum gesellt“ (Str. 22).

In diesem Zauberhaine wohnt das Zwergenvolk, dessen König, „bedächt'ge Kraft und kühne Herrlichkeit“ zeigend, die Gebannten huldvoll aufnimmt; mit einem einzigen Worte zwar könnte er sie befreien, doch dann würden neue Gefahren drohen, daher sei es besser, die Rettung abzuwarten, bis es Gott gefalle.

„Und was kein Verstand der Verständigen sieht, das erkennt in Einfalt ein kindlich Gemüt“ könnte man mit einer bekannten Variation sagen; der Zwergenkönig macht sich erbötig, den unfreiwilligen Gästen die Stunden der Einsamkeit zu kürzen, indem er vor ihren Augen die Wunder dieser unterirdischen Märchenwelt offenbaren will :

„Wonach im eitlen Wahn umsonst die Stolzen ringen,
Das soll auf leichtem Pfad der Demuth jetzt gelingen“ (Str. 35).

Es sollte ihnen der Blick in das vierelementarische Reich erschlossen werden :

²⁾ Sämtliche poet. Werke in fünf Bdn., 3. Aufl., Leipzig 1855.

³⁾ a. a. O. 5. Bd. Ernst Schulze nach seinen Tagebüchern und Briefen nach Mitteilungen seiner Freunde geschildert von Hermann Marggraff S. 361.

„Wie in der rothen Glut der Salamander wohnt,
Wie wandelbar in grauen Nebelhallen
Auf donnerndem Gewölk der Geist der Lüfte thront,
Und still die Nixe webt in flüssigen Krystallen:
So hat auch hier der Herr der Welt
Der Zwerge künstlich Volk zu seinem Dienst bestellt
Und über alle Bergesgeister
Mich, seinen treuen Knecht, zum Herrn gesetzt und Meister“ (Str. 36).

Und nun beginnt der Zwergenfürst seine Erklärungen, wie die Zwerge das Edelmetall zu hüten haben, — ganz ähnlich äußert sich Parazelsus über den Beruf der Gnomen — wie sie das „träge Glück der frommen Menschen gerne fördern“ und sie vor mannigfachen Unholden der Tiefe beschützen; er zeigt ihnen, wie sich alles irdische Leben, wie sich „jeder Stoff, den Meer und Erde kennt“, zuerst in dem alle Naturkräfte bindenden Magnetsteine, dem Mittelpunkte der Erde, erzeugen und entwickeln müsse (Str. 42) — eine Reminiszenz an Jakob Böhme'sche Prinzipien von den Urbildern der irdischen Dinge „in der lichten oder finstern Vorwelt“; er weiht seine Gäste in die innersten Geheimnisse der Tätigkeit der unterirdischen Gnomen ein, wie die Zwerge „weben dem Tage fern, was einst zu Tage soll“ (Str. 49 ff). Staunend und zaghaft folgen die Sterblichen der Führung des Geistes in „jene Höhlen, wo im rohen Streben sich die Elemente rühren“, aber doch immer von des „Meisters“ starker Hand gebändigt werden, ins Felsenhaus, wo die starke Flut wogt (Str. 60 f.), zu der ungeheueren Kluft, „wo zorn erfüllt die wilden Winde hausen“ (Str. 72 f.), endlich zum Rande des Schlundes, aus dem das Feuer mit wildem Ringen emporlodert (Str. 82 f). Abermals erinnert uns der mächtige Kampf der Elemente untereinander, die, „wiewohl aus einem Quell entsprungen“, seit Ewigkeit im wilden Streit befangen sind, an die Lehre des mystischen Naturphilosophen Jakob Böhme; man vergleiche dazu die plastische Schilderung des Dichters (Str. 62 f). Auch folgende Stelle mit deutlichen Anklängen an Schellings Erdgeist und die Goethe'sche Ansicht von der Naturbeseelung verdient Beachtung:

„Denn was am heimlichsten der Erdengeist bereitet
Das ward vor eurem Blick gewebt und ausgebreitet“ (Str. 57).
„Die Kräfte, welche, stets von wildem Haß entzweit,
Gewaltig doch das Wohl der Erde gründen,
Der Erde fester Stoff, die Luft mit Wolk' und Winden,
Die ungezähmte Flut, des Feuers reger Streit,
Die alle müssen sich zu einer Kraft verbinden
Und thätig sein im Zwang erzürnter Einigkeit:
So wird aus ihrem Bund der flücht'ge Geist entfaltet,
Der mit lebend'ger Kraft durch alle Wesen waltet“ (Str. 58).

Auch noch andere Offenbarungen will der Zwergenkönig den frommen Wanderern in seinem unterirdischen Reiche zuteil werden lassen; freilich „darf sich nur der heil'gen Dingen nahn, wer mit stillem Sinn durchs wilde Leben schreitet, vom bangen Zweifel fern und fern vom stolzen Wahn“ (Str. 85). Auch „die Bilder künft'ger Thaten“ gaukeln dämmernd den Träumen gleich durch die stille Nacht der Zwerge; im „dunkeln Zauberspiegel“ des Zwergenfürsten gewahren die erstaunten Pilger zuerst den Makrokosmos mit all seinen

Wundern der nördlichen und südlichen Zone (Str. 88—90), dann wird ihnen von dem der Zukunft kundigen Gnomen auch ein Blick in die fernsten Zeiten vergönnt: wie in einer *laterna magica* schauen sie die einem sterblichen Auge sonst verhüllten großen künftigen Ereignisse der Weltbühne und die Geschicke und das Ringen namentlich des eignen Volkes (Str. 91—102), zuletzt zeigt sich noch einem jeden der Beschauer sein eigenes verklärtes („umgewandeltes“) Bild im glänzenden Kristalle (Str. 103—113), bis endlich sich der Schlaf auf die müden Glieder herniedersenk und ein „singend Zwerghor, mit goldnem Schmuck behängt und silbernen Gewändern“ durch Harfenspiel, Gesang und Tanz die Gäste in süßen erquickenden Schlummer lullt. Am nächsten Tage nahen die Retter, ebenfalls durch treue Elfenhut vor den bösen Geistern, die in der Tiefe hausen, beschirmt, und reich beschenkt durch die Huld des mächtigen Zwergenkönigs kehren die Verbannten an die Oberwelt zurück (X. Gesang). —

Der Dichter Eduard Mörike gehört ganz besonders in den Kreis unserer Betrachtungen; denn er erfaßte mit seinem goldenen Gemüte und seiner herrlichen Phantasie die liebliche Märchen- und Wunderwelt der Elementargeister wie nur wenige vor ihm und keiner mehr nach ihm und beschwor daraus Gestalten, so duftig und zart, so volkstümlich und poetisch, daß sie zugleich mit seinem Dichternamen einen dauernden Platz in unserer Literatur behaupten werden. Mit origineller, reizend kindlicher Naivität belebte Mörike, der so innig mit der Romantik vertraut war und aus dem Füllhorn Shakespeare'scher und Goethe'scher Poesie schöpfte, wieder die Gestalten des Volksglaubens. Seine Feen- und Elfengeister, lebensvolle naturfrische Wesen, die „wie mit dem Adelsbriefe uralter echter Sagengeister vor den Leser treten,“ sind deshalb literarisch umso wertvoller, weil sie nicht nach vorhandenen sagenhaften Überlieferungen schablonenhaft gezeichnet, sondern aus freier dichterischer Komposition hervorgegangen sind, ein glänzender „Beweis für die mythenbildende Kraft seiner Phantasie“⁴⁾. In diesem Punkt ist der schwäbische Dichter der schönen Lau mit dem norddeutschen Undinendichter geistesverwandt.

Das „Stuttgarter Hutzelmännlein“ in der ebenso betitelten Erzählung⁵⁾, ein zwerghaftes Männchen, kurz und stumpfig, gehört zu den gutmütigen Kobolden; dieser liebliche Gnome gibt dem eigentlichen Helden der Geschichte, dem Stuttgarter Schustergesellen Seppe, der sich auf die Wanderschaft macht, außer einem wunderbaren Hutzelbrote, das wunderbarerweise immer nachwächst, sofern nur ein „fingerbreit Ränftlein“ davon übrig ist, zwei Paar Glücksschuhe; das eine Paar soll den Gesellen auf seiner Wanderung nach dem Glück in die Welt begleiten, das andere soll er so an die Straße stellen, daß es von einem Mädchen gefunden werde. Infolge der Verwechslung der Schuhe des einen mit jenen des andern Paares muß Seppe auf seiner Wanderfahrt manches Mißgeschick erfahren; schließlich führt aber der gutmütige „Pechschwitzer“ alles zu einem glücklichen Ende für die beiden Menschenkinder, denen er zu ihrem Glücke verhelfen wollte.

Ein wahrhaftes Prachtstück dichterischer Erfindungsgabe ist die in das „Stuttgarter Hutzelmännlein“ eingeflochtene „Historie von der schönen Lau“⁶⁾.

⁴⁾ Julius Kläiber, Ed. Mörike. Zwei Vorträge, Stuttgart 1876, S. 23 f.

⁵⁾ Weihnachten 1852 erschienen. Gesammelte Schriften 4 Bände, Stuttgart Göschen, 3. Aufl. 1894; 2. Bd.

⁶⁾ a. a. O. S. 122—158.

„Diese aus Märchenduft und Shakespeare'scher Elfenpoesie erflossene Gestalt“ der Nixe im herrlichen Blautopfe bei Blaubeuren, eine Fürstentochter und mütterlicherseits halb menschlichen Geblütes, ist die Frau eines alten Donauxen am schwarzen Meere und von ihrem Mann in den Blautopf verbannt, weil sie nur tote Kinder zur Welt brachte; das kam von ihrer fortwährenden grundlosen Traurigkeit. Die Schwiegermutter weissagte ihr, sie werde erst eines lebenden Kindes genesen, bis sie fünfmal von Herzen gelacht habe. Nun gelingt es aber weder den lustigen Nixen-Kammerzofen noch auch dem possierlichen Zwerge, die der schönen Wasserfrau zur Unterhaltung in die Verbannung mitgegeben wurden, die Lau zum Lachen zu bewegen; sie blieb sogar da ernst, wo selbst ein Salomo hellauf gelacht hätte. Daher mußten die königlichen Boten vom schwarzen Meere Jahr für Jahr mit schlechter Post nach Hause gehen. Erst die Bekanntschaft mit der trefflichen Wirtin im Nonnenhofe, der dicken Frau Betha Seysolffin, und mit ihren Kindern, zumal dem lustigen Klosterkoche Xaver, und die oftmaligen Besuche der Fee in dem gastlichen Hause der Wirtin bringen den gewünschten fünfmaligen Erfolg. Darauf kommt der alte Meerkönig mit vielem Gefolge zum Fürstensitze seiner Frau im Blautopf und holt sie zurück in sein Reich.

Die schöne Lau aber verspricht ihren Freunden im Nonnenhof ewiges dankbares Gedenken und ihren künftigen Besuch, sobald sie „ein lebend Merkmal“ in ihren Arme trage, daß sie da gelacht habe. Wie sie schon früher einmal der guten Wirtin sich dadurch erkenntlich gezeigt hat, daß sie ihr den amethystenen „Baurenschwaiger“ zur sofortigen Beschwichtigung jeglichen Wirtshauslärmes spendete, wodurch zugleich diesem Gasthaus eine erstaunliche Einkehr zuteil wurde, so hinterläßt sie auch beim Abschiede für jedes Familienglied im Nonnenhof ein Geschenk; auch der einkehrenden armen Wandergesellen gedenkt sie durch eine Stiftung.

Dieses duftige Märchen ist nach Mörike's eigenen Worten an Storm im April 1854 wie alles andere in der Erzählung vollständig freie Erfindung des Dichters; „denn das Volk weiß nichts von einer Wasserfrau“⁷⁾. Wie das Wasser des herrlichen Blautopfes, kristallhell und klar, daß man an einem schönen Tage bis auf den Grund zu sehen vermeint, in seiner geheimnisvollen Feierlichkeit dem Auge des Beschauers unergründlich tief erscheint, so hat der Dichter auch das Wesen der schönen Wasserfrau gezeichnet: sonnenhell und durchsichtig, dann aber wieder träumerisch dunkel und unerforschlich. Zwar keinen Fischschwanz, wohl aber eine blühweiße Schwimmhaut, zart wie ein Mohnblatt, hat die schöne Lau zwischen den Fingern und Zehen; wenn sie ans Land geht, ist sie immer barfuß und duldet weder Schuhe noch Strümpfe an ihren Füßen. Mit ungezählten, bis auf die Knöchel reichenden Haaren streicht sie unhörbar wie ein Vogel durchs Haus der Wirtin; alles in der ihr bisher fremden menschlichen Behausung mit weiblicher Neugier besichtigend, verwundert sie sich am allermeisten über ihr eigenes Bild im Spiegel; ein solches, ihr nun höchst wertvoll scheinendes Geräte vermißt sie in ihrem sonst so köstlichen und reichlichen Hausrat am Grunde des Blautopfes und sie hat daher die größte, eine wahrhaft kindliche Freude über das ihr geschenkte Spieglein. Im „Lichtkarz“, dem abendlichen Heimgarten der Spinnerinnen, ist sie anfangs wegen der vielen fremden Gesichter

⁷⁾ Jakob Bächtold, Briefwechsel zwischen Mörike und Storm, Stuttgart 1891, S. 21.

scheu, bald aber zutraulich, mit jedermann bekannt, für alles voll Interesse, für Sprüche, Fabeln und Rätsel, sogar für heilige Geschichten, wenn ihr auch deren Verständnis mangelt, voll Teilnahme an der allgemeinen Unterhaltung und voll herzlicher Fröhlichkeit. So möchte man sie für ein natürliches Menschenkind halten, gleich den übrigen Spinnerinnen mit all den Fehlern und Schwächen der weiblichen Natur.

Mit dem Wirklichen ist das Phantastische innig verknüpft; so z. B. wenn die Lau bei einer solchen abendlichen Unterhaltung unerwartet von dem Reiche ihres Mannes, weit drunten am schwarzen Meere, zu reden anfängt, wo sie in der Zukunft jedem schwäbischen Landeskinde, das das Rätsel vom Spinnrocken zu sagen wüßte, zu Rat und Hilfe sein wolle. Solche kunstvolle Verquickung haben wir schon bei Fouqué zu bewundern Gelegenheit gehabt.

Diese Historie von der schönen Lau hat den vom Zauber der Romantik gefesselten genialen Künstler Moritz von Schwind, der auch das Melusinenmärchen als Vorwurf verwertet und mit dem Pinsel in reizenden Bildern festgehalten hat, zur künstlerischen Darstellung begeistert. „Daß dieser ernsthafte Charakter fünfmal lachen muß, das ist etwas Darstellbares“, schreibt der Künstler am 30. März 1868 und schon im nächsten Briefe vom 12. Mai desselben Jahres kann er dem Dichter-Freunde von seiner Beschäftigung mit der „Fee Lau“ berichten⁸⁾.

Mit herzerquickender, frischer Originalität lacht uns dieses zarte Märchen an, doppelt anziehend durch die wundersame „Vermischung des Feenhaften und Purzlichen“. Der archaische Stil in Verbindung mit der schwäbischen Mundart verleiht dem Märchen einen unnachahmlichen Reiz.

Wie bei Fouqué finden wir auch bei Mörike die Geister der vier Elemente im Parazelsischen Sinne wieder in der zweiaktigen Oper „Die Regenbrüder“, abgedruckt in der „Iris“⁹⁾. Die drei Regenbrüder sind die Söhne des Königs und Zauberers Thebar; sie wandeln in grauen, faltigen Regenmänteln durchs Ackerland und senden Regen zur rechten Zeit. Wo und wann sie erscheinen, gereichen sie dem Landvolke zur Freude. Der Vater Thebar hat sich seinerzeit mit seinem früheren Bundesgenossen, dem mächtigen Alrachnod, einem Feuergeiste, entzweit; wie dieser Feuer und ungünstige Winde, so hat jener Regengüsse und Wolkenbrüche gegen seinen Feind gesendet; infolgedessen haben zwei Landschaften argen Schaden gelitten. Für diesen Unfug sind beide von den Göttern der Erde entrückt worden. Ihre endgiltige Versöhnung kann aber einem alten Spruche zufolge erst zustande kommen, wenn die Söhne Thebars sich mit den Töchtern Alrachnods in Liebe vereinigen. Eine von diesen, Silvia, eine hilfsbereite Freundin des Jägers und Köhlers, haust im Walde. Wo sie ihren Segen spricht, dort ist man vor einem Unglück durch Feuer sicher; sie hat die feurige Natur des Vaters geerbt und schützt nun die Erde vor dem feindlichen Elemente. Die zweite, Temire, sitzt im Schmerntensee; sie ist eine Nixe, die aus Langerweile mit ihren langen Haaren Fische fängt, um sie morgens in den Kahn des Fischers zu schütten. Die dritte, Justine, dient in der Mühle beim Steffen; sichtlicher Segen ruht seit Justinens

⁸⁾ Jakob Bächtold, Briefwechsel zwischen M. v. Schwind und Ed. Mörike, Leipzig 1890, S. 57 und 59.

⁹⁾ Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen von Mörike, Stuttgart 1839, S. 96–172.

Anwesenheit auf dem Hause des Müllers. Als Luftgeist streift sie gern mutter-seelenallein in den umliegenden Bergen herum; manchmal sitzt sie auf Felsen und strahlt ihr schönes Haar. Wo man ihrer ansichtig wird, kann man auf guten Wind und gutes Wetter rechnen. Dem Windmüller und seinem Weibe, wenn es Waschtag hat, ist Justine ein höchst willkommenes Wesen.

Justine soll nun aus den drei Brüdern, von denen einer ihr bestimmt ist, den richtigen wählen; von dieser ihrer Wahl hängt das Glück der älteren Schwestern ab. Silvia und Temire können nur von solchen Männern erlöst werden, die ihnen, ohne sie vorher wirklich gesehen zu haben, ewige Liebe und Treue schwören. Mit Hilfe des väterlichen Zauberringes, den ihr die das Grabmal Alrachnods behütenden Feenkinder aus dem Felsen bringen, wird Justine in ihrer vorgefaßten Neigung zu Felix bestärkt; dann verwandelt sie sich mit Hilfe des Ringes nacheinander in die Gestalten ihrer Schwestern und entflammt so auch die beiden andern Regenbrüder, Viktor und Wendelin, zum Liebesschwure. So weicht der Bann, der auf den Schwestern Justinens lastet: sie dürfen sich nun ihren Verlobten zeigen. Die drei Paare, in Liebe vereint, empfangen die Huldigung der Landleute und versprechen ihnen hinwiederum stete Gewogenheit.

Eine köstliche Figur ist der aufgeklärte Schulmeister Peterling, der den Landleuten, um sie von ihrem Aberglauben zu befreien, demonstrieren will, daß es „mit Regen und Sonnenschein eine natürliche Bewandnis“ habe; dieser wird samt Weib und Kind von den Regenbrüdern in die Luft entführt; in solcher unbehaglichen Situation bekehrt auch er sich zu dem Glauben des Landvolkes. Dieses selbst spielt nur eine untergeordnete Rolle und tritt nur am Anfang und Ende chorisch hervor. Auffallend beredt für seinen Stand zeigt sich der Müller Steffen.

Dieses Libretto verfaßte der Dichter nach einem selbsterfundenen Märchen; in seinen letzten Szenen wurde es infolge einer Erkrankung des Dichters von seinem Freunde Hermann Kurz bearbeitet. Ignaz Lachner, Kapellmeister in Stuttgart, hat es komponiert. Der Text ist teils in Prosa, teils in Versen in verschiedenen Rhythmen abgefaßt, die eine der Vertonung günstige Abwechslung aufweisen. Der Operndichtung fehlt nicht das obligate dramatische Beiwerk: ein unsichtbarer himmlischer Chor, ein goldspendender Regenbogen, eine Nebelwolke, die einen Regen von Rosen niedersendet, diverse Verwandlungen u. dgl. m.

Der „Iris“ gehört auch das ungefähr im Jahre 1826 verfaßte Schatten-spiel „Der letzte König von Orplid“ an, welches mit unbedeutenden Änderungen in die erste Noltenfassung, aber mit Kürzungen und Namensänderungen in die zweite Fassung des Romans „Maler Nolten“ aufgenommen wurde, vom Dichter selbst als „eine dramatische oder vielmehr sehr undramatische Kleinigkeit“ bezeichnet. Es besteht aus märchenhaften Szenen, in die ein komisch derbes Hanswurstspiel zwischen einem eitlen Barbier und tölpelhaften Buchdrucker eingeschoben ist. Der Einfluß von Shakespeares „Sommernachtstraum“ ist unverkennbar.

Ulmon, der letzte König, überlebt als der einzige schon länger als tausend Jahre das über seine Stadt und deren Einwohner einst hereingebrochene Verhängnis des plötzlichen Unterganges. Gebannt durch eine Fee, die ihn liebt, kann er nicht sterben. Durch das unschuldige Kind Silpelitt, welches die Frucht einer Liebesverbindung zwischen einem Sterblichen und der Fee

Agaura ist, wird der König vom Zauber Thereilens frei und in den Kreis der Götter entrückt. Auch von dem reizenden Mädchen Silpelitt, das seit seiner Kindheit von der Mutter-Fee in die Obhut der Tochter Thereile gegeben worden ist und mit den Elfenkindern aufwächst, weicht der Zauber Thereilens und es wird seinem irdischen Vater zurückgegeben.

Die Elfenszenen, welche ganz in Shakespeare'scher Art einen Einblick in das Leben und Treiben des kleinen, zarten Völkchens gewähren und in glatten schönen Blankversen, auch teilweise in vierfüßigen gereimten Trochäen abgefaßt sind, zeigen eine herrliche bilderreiche Sprache; die Volks- und die komischen Szenen haben Prosa-Darstellung. Zwei strophische Dichtungen, der geheimnisvolle Trauerzug der „Geister am Mummelsee“ und das schelmisch neckende „Elfenlied“ sind später den „Gedichten“ eingereiht worden.

Der Dichter Mörike läßt uns noch einmal in der Novelle „Der Schatz“ („Iris“ S. 46—55) eine reizende Schilderung der Elfen zuteil werden, und zwar durch den „dattelkernlangen Feldmesser“, der nachts die ungeheure Landkarte Europas bereist und dabei in Gefahr kommt, in den Rheinstrom zu fallen. Dieser zählt dem staunend aufhorchenden Franz Arbogast die verschiedenen Elfen-Volksstämme auf, die durch Leibesgröße sehr von einander verschieden sind, so die Zappelfüßler, die Heuschreckenritter, die Breitsteißler und die Weidefeger, die schon einen halben Mannesarm an Größe erreichen; deren König veranstaltet eben ein Weinlesefest mit nachfolgendem Festessen. Dieses Fest wie die höchst interessante Schilderung des Feldmessers wird leider durch Franzens Ungestüm unliebsam gestört. Diese ganze Episode ist mit großem Geschick in die Erzählung so natürlich und ernsthaft verwoben, daß man über den Ausführungen und Mitteilungen des winzigen Elfen das Geisterhafte seiner Erscheinung fast vergißt.

Außer den bereits erwähnten Gedichten sind auch die „Schiffer- und Nixenmärchen“¹⁰⁾ durch geheimnisvolle Märchenphantastik ausgezeichnet.

Der Magier Drakone, der in Verkleidung das Königskind betört und in den „Sieben Nixen-Chor“ unter die rauschenden Wogen lockt; die Nixe „Binsefuß“, die auf dem Eis im Vollmondscheine tanzt und mit dem Fischer ihren Spott treibt, bis der Morgenruf des Hahnes dem Spiel ein Ende macht. „Zwei Liebchen“, die auf der Donau fahren und die schöne Frau Done (das Donauweibchen) um Geschenke bitten, die sie einander spenden. Neben andern Dingen gibt die Wasserfrau ein köstliches Perlenhalsband, das das Mädchen wie eine Fürstin kleidet. Nacher reut Frau Done der Schmuck und sie zieht die Maid ins Wasser, der Jüngling stürzt sich ihr nach und beide Liebenden finden unter den Wellen ihr nasses Grab. Das Perlenhalsband erinnert an das Geschenk Undinens an Bertalda auf der Donaufahrt. Das Loreleimotiv variiert Mörike im „Zauberleuchtturm“. Des Zauberers Tochter schwebt hoch in den Lüften an einem Turme, in einer gläsernen Kugel singend und spinnend, und lockt die Schiffer an sich, die dann am Felsenriffe scheitern.

Der Dichter hat allen seinen Fabelwesen „individuelles Leben“ gegeben; „sie sind grundverschieden von dem landläufigen Marionettenapparate und für den Naturmystiker Mörike wirkliche Beseeltheiten des Elementarischen“¹¹⁾. Daß die Philosophie eines Schelling auch auf das Gemüt Mörike's befruchtend

¹⁰⁾ Gesammelte Schriften, 1. Bd S. 184 ff.

¹¹⁾ Harry Maync, Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten, Stuttgart-Berlin 1902, S. 239.

gewirkt und sein Verhältnis zur Natur beeinflusst hat, so daß der Dichter mit seiner lebhaften „personenbildenden“ Phantasie die Natur mit menschlichem Leben beseelt sah, ist auch schon anderswo gesagt worden¹²⁾.

Die zuletzt erwähnte Märchendichtung „Zauberleuchtturm“ veranlaßt mich, eine kurze Abschweifung zur Loreleisage zu machen.

Der Dichter Mörike folgte hier der ursprünglichen Prägung der Brentano'schen Kunstsage „Zu Bacharach am Rhein“ im Roman Godwi, wonach die Lore Lay eine Zauberin ist. In ebensolcher Gestalt, als Hexe von berückender Schönheit, erscheint sie wieder in Eichendorffs Ballade „Waldgespräch“ — als Lied „über ein am Rhein bekanntes Märchen“ in den 2. Band des Romans „Ahnung und Gegenwart“ aufgenommen — und in Prosaerzählung in Niklas Vogt's „Jugendphantasien über die Sagen des Rheins“.

Die zweite Vorstellung in der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts ist die der Lurlei als Nixe, ebenfalls auf Clemens Brentano zurückgehend. Er war ein guter Märchenerzähler, dabei ein Virtuose in der Erfindung und gab solche frei erfundene Märchen seit jeher in Freundeskreisen zum besten. Seit 1805 dichtete er „italienische Kindermärchen für deutsche Kinder“, eine freie selbständige Bearbeitung der Märchen im Pentamerone des Neapolitaners Basile; während des Berliner Aufenthaltes vom September 1809 bis Juni 1811 war er hauptsächlich mit Rheinmärchen beschäftigt, wie aus dem Briefe vom 26. Februar 1811 an den Berliner Buchhändler Reimer hervorgeht. In diesen Rheinmärchen vollzieht sich der Übergang von der Märchendichtung mit Anlehnung an ein fremdes Vorbild zu eigener Erfindung im Anschluß an deutsche Volksüberlieferung. In der freien Verwertung und Komponierung alter deutscher Märchenmotive geht eine Art mythischer Neuschöpfung, Belebung uralter Sagenkreise vor sich; dabei schafft aber Brentano „so ganz und gar im Geiste des Volkes, daß Überlieferung und Dichtung nicht mehr zu trennen ist“. Neben der erstaunlichen Erfindungsgabe ist besonders seine echt volksmäßige Art der Darstellung, der mit allen Anklängen an die Volkslyrik und den Volkshumor, mit allen möglichen Klangwirkungen und Tonmalerei imprägnierte Stil zu bewundern. „Das formale Talent zeigt sich nirgends glänzender. Er ist durch und durch Musik, und im Ton, im Klang versteht und umfaßt er die Natur. Eine ganze musikalische Mythologie ist hier gegeben“¹³⁾.

Aus einer männerverderbenden Zauberin wird nun eine Nixe, die den Felsen bewohnt, und mit der Wesensänderung vollzieht sich auch die Namensänderung: aus Lore Lay wird Lureley. In der Rahmenerzählung von dem Rhein und dem Müller Radlauf bewohnt Frau Lureley mit ihren sieben Töchtern im Felsinnern einen Saal, der von sieben Kammern umgeben ist; sie bewachen dort den Nibelungenhort, der in der Tiefe des Felsens in mächtigen Gewölben verwahrt liegt. So oft sie ein lautes Wort hören, antworten sie mit einem siebenmaligen Gegenrufe zum Zeichen, daß sie wachsam seien. In diesem Märchen feiert Brentano zugleich die Erinnerung an seine Rheinfahrt im Juni 1801 in Gesellschaft des befreundeten Achim von Arnim.

Brentano's spätere Behandlung der „Frau Lureley“, der Mutter Radlaufs, im Märchen von dem Hause Staarenberg und den Ahnen des Müllers Radlauf als „Nymphe“, die wie Melusine jeden Sonnabend den Fischschwanz annimmt und von ihrem neugierigen Manne im Bade belauscht wird (siehe S. 53 dieser

¹²⁾ ebenda, S. 235.

¹³⁾ Richard Benz, Märchendichtung der Romantiker, Gotha 1908, S. 182 und 185.

Abhandlung), und im Märchen vom Murmeltierchen als „die gute und schöne Wasserfrau“ hat das Sirenenmotiv in Graf Loebens Erzählung „Lorelay, eine Sage vom Rhein“ hervorgerufen; denn die Märchen Brentano's, allerdings erst vier Jahre nach seinem Tode kraft einer testamentarischen Verfügung zu wohlthätigen Zwecken durch Guido Görres herausgegeben, waren 1816 fast vollendet und in Freundeskreisen aus der Handschrift bekannt¹⁴⁾. Heinrich Heine hat in seiner unvergleichlich schönen, volkstümlichen Ballade dieses Motiv wieder aufgenommen und die Loreley als die den Felsen bewohnende Nixe für immer fixiert. Eine Anspielung darauf ist in Eichendorffs Gedicht „Der stille Grund“ zu finden¹⁵⁾.

Schon im Brentano'schen Märchen von den Ahnen des Müllers Radlauf findet sich eine Situation, die an die Szenerie der Heine'schen Ballade erinnert. Als Nixe sitzt Frau Lureley auf dem Felsen, weint heftig und kämmt ihre langen Haare, während die erzürnten Müllerburschen im Boote sie verhöhnen. Ein Sturm erhebt sich und wird immer wilder; der Strudel verschlingt dann das Boot samt seiner Besatzung. Allerdings sitzt sie noch nicht so kokett auf dem Felsen wie bei Heine, sondern „im schwarzen Röcklein mit weißem Schleier, blond ihre Haare und in tiefster Trauer“.

In der Folgezeit ist die Lorelei als Nixe, Undine und als Tochter des Rheinkönigs in zahlreichen teils glücklichen, teils weniger gelungenen Nachahmungen verwertet worden¹⁶⁾. Beispielsweise ließ Henninger den Pfalzgrafensohn durch die Lorelei-Undine vom Tanzplatze weg ins Wasser entführt werden¹⁷⁾, ein Motiv, das mit einiger Umstellung der Personen an die sehr alte Krainerische Sage „Die ins Wasser geführte Jungfrau“ erinnert¹⁸⁾.

Auch Christian Freiherr von Zedlitz macht im „Waldfräulein“ (1843) von dem Loreleimotiv Gebrauch¹⁹⁾; als Zeitgenosse der Perinet, Hensler und Raimund und außerdem durch die Romantiker des Rheines angeregt, führt uns der Dichter in diesem von romantischer Phantastik gesättigten Märchen nicht nur in die unterirdische Nixenstadt (X. Abenteuer), wo Herr Aechter von Möspelbrunn auf der Rheinfahrt nach Köln, um Waldfräulein zu suchen, festgehalten werden soll, sondern er zeigt uns auch, wie der Ritter der zweiten und größeren Versuchung, dem zauberhaften Lockgesange der Frau Loreley, entgeht (XI. Abenteuer) und dann nach Köln kommt, wo er im Zwergenheim einkehrt und von den weissagenden Zwergenweiblein, den letzten Abkömmlingen des mächtigen Zwergenkönigs Udalphus und Verwandten Alberichs, des berühmten Wächters des Nibelungenschatzes, den wahren Aufenthalt Waldfräuleins erfährt (XII. Abenteuer). Für die Gestalt der Loreley schwebte dem Dichter „die Fürstin Melanie Metternich vor, die er einst mit einem Lilienkranz auf den schwarzen Locken gesehen hatte“²⁰⁾.

¹⁴⁾ Guido Görres, die Märchen des Clemens Brentano, 2 Bde., Stuttgart 1846/7; 1. Bd. Vorwort S. XLVIII.

¹⁵⁾ Kürschners deutsche Nat. Litteratur, Stuttgart, Bd. 146¹. Zweite Abtlg. S. 310.

¹⁶⁾ Alois Henninger, Nassau in seinen Sagen, Geschichten und Liedern fremder und eigener Dichtung, 3 Bde., Wiesbaden 1845; II. S. 194—219.

¹⁷⁾ ebenda, S. 203 f.

¹⁸⁾ Remigii Nicolai Daemonolatria oder Beschreibung von Zauberern und Zauberinnen 1. Teil, Wunderseltame Historien, und 2. Teil, Hamburg 1693; II. S. 322.

¹⁹⁾ Reclam's Universalbibliothek Nr. 3550.

²⁰⁾ Eduard Castle im Grillparzer-Jahrbuch VIII. (1898), S. 90.

Der Oesterreicher Robert Hamerling endlich hat dem „Homunculus“ die Lurlei als seelenlose Nixe beigeesellt.²¹⁾

In dieser zweiten Prägung als verführerischer Elementargeist, durch zaubervolle Schönheit und ihren herrlichen Gesang gleich gefährlich, gehört die Lorelei auch in den Kreis unseres Themas²²⁾.

Durch den oben erwähnten Graf Loeben (Isidorus Orientalis) wurde die dritte Vorstellung der Lorelei in der deutschen Dichtung als Sirene inaugurirt; doch kann diese Gestalt hier nicht mehr in Betracht kommen²³⁾.

In den Rahmen dieser Untersuchung gehört auch ein Werk des Münchner Literarhistorikers und Dichters Wilhelm Hertz, der als Germanist und Sagenforscher wie nicht minder als gottbegnadeter Dichter ganz der richtige Mann war, einem alten Volksbuche des 16. Jahrhunderts eine Auferstehung zu bereiten, wie sie nicht vielen Volksbüchern zuteil geworden ist, so daß man nicht mehr von einer Überarbeitung, sondern von einer durchgreifenden Umdichtung, ja Neudichtung sprechen muß: gemeint ist die Dichtung „Bruder Rausch“, ein Klostermärchen (Stuttgart 1882). Die verschiedenen Drucke und überlieferten Bearbeitungen der alten Volkssage hat Oskar Schade untersucht²⁴⁾. Das Gedicht von Bruder Rausch war im 16. Jahrhundert ein viel gelesenes Volksbuch; daneben läuft ein prosaisches englisches Volksbuch. Der Name „Rausch“, niederdeutsch „Rusche“, weist auf einen Poltergeist, der zuerst sieben Jahre als Klosterkoch sein Wesen treibt, dann aber wegen allerhand Verwirrungen, die er im Kloster unter den Mönchen anstiftet, verbannt wird; er begibt sich nach England und fährt in den Leib einer Prinzessin, die erst durch den Exorzismus des Klosterabtes von dem unheimlichen Gaste befreit werden kann. Durch das Machtwort des Abtes, der allein über Bruder Rausch etwas vermag, wird dem Geiste ein hohler Berg als künftiger Wohnort „bis zum jüngsten Tage“ angewiesen. Besonders das englische Volksbuch gefällt sich, wohl mit teilweiser Entlehnung vom „Till Eulenspiegel“, in der breiten Ausmalung und Häufung der Abenteuer, die der Poltergeist auf seiner Wanderung erlebt. Nach Oskar Schade hat man es im Bruder Rausch mit einem feindseligen Wassereiben, einem bösen Wassergeiste zu tun, worauf dessen Verwandlung in ein Pferd hinweise. Auch der Dichter Wilhelm Hertz stattet Rausch mit durchweg elbenhaften Zügen aus; er gehört aber in der Dichtung dem Stamme der Lichtelben, der „guten Holden“ an, die in grauer Urzeit „den Frauen lieb, den Helden wert“ in freier Luft gelebt haben, bis sie durch das Aufkommen neuer und mächtigerer Gottheiten, denen sich die Herzen der Menschen zuwandten²⁵⁾, sich zurückziehen gezwungen wurden, wodurch auch das bis dahin obwaltende freundliche Verhältnis zwischen Elben und Menschen in Haß und Feindschaft gewandelt wurde. In der Zeichnung des Dichters erscheint Bruder Rausch als ein Männlein, „glattwangig, zart und wohlgestalt, von einem roten Hemd umwallt, ein rotes Hütchen in den Locken“ (S. 13). Die Frage des Guardians Irminold nach dem Namen des kleinen Wichtes

²¹⁾ P. Kleinert, Rob. Hamerling. Ein Dichter der Schönheit, Hamburg 1889, S. 53.

²²⁾ Zur Namensform „Loreley“ siehe Sitzungsbericht der Münchener Akademie der Wissenschaften vom 5. Juni 1886, S. 217—251.

²³⁾ Friedr. von der Leyen, Gesammelte Abhandlungen von Wilh. Hertz, Stuttgart-Berlin 1905, S. 456—490.

²⁴⁾ Sonderabdruck aus dem V. Bande des Weimarischen Jahrbuches für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst, Weimar 1856.

²⁵⁾ Otto Henne-Am Rhyn, Die deutsche Volkssage, 2. Aufl., Wien 1879, S. 335.

beantwortet dieser dahin, daß er bei seinem Volke Rausch benamst war, weil er am liebsten dort gehaust habe, „wo es sprudelt, rauscht und braust“ (S. 16).

Bruder Rausch ist alt, uralt, „viel älter als der Westerwald“ (S. 64) und ist erst jetzt aus siebenhundertjährigem Schläfe durch einen Zufall geweckt worden. Doch erinnert er sich noch der schönen Zeit „des traulichen Vereines“ zwischen Elben und Menschen, wo die guten Holden unermüdlich und freudig bemüht waren, „Gedeihn und Heil zu spenden mit unsichtbaren Händen“ (S. 57). Auch jetzt klingt seine treuherzige Bitte an den Kloostervorsteher um Aufnahme in die Worte aus: „Wir sind so gerne, wo Menschen sind“ (S. 16). Als nun seiner Bitte willfahrt wird und Bruder Rausch sein Amt als Klosterkoch antritt, da hat auf einmal das arme, mühselige, gedrückte, bloß frommer Beschaulichkeit und strenger Askese gewidmete Leben der Bettelmönche ein Ende; ungeahnte Genüsse des Lebens bietet die geheimnisvoll zauberische Hand Rauschens; aber nicht bloß für kulinarische Freuden und wohlthuende Bequemlichkeit sorgt er, sondern auch durch herrliche Lieder, die er mit seinem wundersamen Geigenspiel begleitet, entzückt er die Herzen der Brüder. Er singt vom Reiche der Zwerge, vom Todeskuß der Wasserfrauen, vom Elbentanz auf Waldesauen, von eigenem und fremdem Liebesleid. Dann wieder entpuppt er sich als gewandter Märchenerzähler und fesselt den Geist der Mönche durch neckische Rätselspiele. So bannt der muntere Kobold die Stunden der Langeweile aus dem weltabgeschiedenen Klösterlein.

Aber mit der Lockerung der Klosterzucht weicht auch die Kindeseinfalt und das entsagende Pflichtgefühl der Klosterleute. Der nun entfesselte unbändige Lebenstrieb und die Genußfreudigkeit lodert in einer schwülen Sommernacht zu mächtigen Flammen empor; in sinnbetörenden Klängen hat der tönkundige Elb, wie schon in früheren Tagen, so auch jetzt wiederum vor den Ohren der Brüder „die heilige Elbenweise“ angestimmt, kristallrein und in verführerischen Melodien „den Hochzeitreigen der Natur“ gefiedelt. — Am nächsten Tage folgt die Ernüchterung; die ehemals so lüsternen Herzen sind von blutiger Reue zermalmt und zerfließen in jämmerlichen Lamentationen. Und all das Unheil hat der schalkhafte Klostergeist mit seiner unheimlichen Zaubergewalt heraufbeschworen; die Schalksnatur des Elben gibt sich aber noch nicht zufrieden. Mit den von ihm fürsorglich geschnitzten handfesten Stöcken bewaffnet, fallen die reuigen, mit sich zerfallenen Brüder in Zorn und Streit über einander her — eine köstliche Prügelszene, der Bruder Rausch, auf einem Säulenknau sitzend, mit höhnischem Grinsen und boshafter Schadenfreude zusieht. Er wird nun als der eigentliche Missetäter und Anstifter dieser Teufeleien entlarvt und gewaltsam wird seine böse Macht, zuletzt mit Hilfe des Kruzifixus, beschworen; als echter Elb kennt er wohl den „todeswunden Mann“, aber weil er „nicht in der Pflicht des Christengottes steht“, so weicht er auch vor dem Erlöserzeichen nicht zurück.

Der Guardian, soeben von einer Reise zurückgekehrt, schlichtet den Streit. Bruder Rausch mit seinem heidnischen Wesen passe nicht zum Kloostervolke; er müsse christlichen Stand und christliches Kleid annehmen, dann könne er als Teufel unter Christenmenschen Duldung finden. Wiewohl sich der Elb gegen diese Zumutung in stolzem Selbstbewußtsein auflehnt, da er doch von göttlicher Abkunft sei, so folgt er doch der Mahnung Irminolds, verläßt das Kloster und zieht in die Welt hinaus, um durch eigene Erfahrungen zu erproben, ob der

Guardian mit seiner Meinung, daß es mit der Macht des Elbenvolkes auf Erden vorbei sei, wirklich recht habe.

Der weitere Verlauf der Begebenheiten, abweichend vom Volksbuche und der frei schaffenden Phantasie des Dichters entsprungen, erzählt, wie Bruder Rausch auf seiner Wanderung nach verschiedenen traurigen Erlebnissen zur Einsicht kommt, daß die Welt an die „alten Götter“ nicht mehr glaubt und daß diese verfeimt sind. Er lenkt seine Schritte wieder dem Kloster zu und lebt dort, nachdem er sich dem christlichen Vorstellungskreise anbequemt hat, als kleiner roter Teufel selbstzufrieden und mit der Welt versöhnt, freundlich gehalten vom Guardian und von den Mönchen, ihnen und dem Kloster zum ergiebigsten Segen.

In diesen zweiten Teil der Dichtung hat Wilhelm Hertz gar manchen Zug eingeflochten, der genau zur Elbennatur Rauschens paßt, so das Wechselbalmotiv in Verbindung mit dem echt sagenhaften Zuge des Bierbrauens in Eierschalen²⁶⁾ im 6. Abenteuer, seine Hilfsbereitschaft, einem liebenden Paare zur glücklichen Vereinigung zu verhelfen, wofür aber der gute Kobold, der die Gastfreundschaft der jungen Eheleute genießt, bäurisch rohen Undank erntet. Unziemliche Späße und Roheiten seitens der Menschen vertragen die feinfühligen Elben nicht²⁷⁾; daher nimmt Bruder Rausch in bitterer Wehmut über den Menschenundank vom Bauern Abschied und probiert es nun mit der städtischen Kultur. Seine diesbezüglichen Erfahrungen schildert der 8. und 9. Gesang. Der Doktor der hohen Schule, der weise Mann, der zwar im Rufe steht, mit Göttern und Geistern wohlvertraut zu sein, will aber, als sich ihm Rausch als Vertreter jener überirdischen Welt präsentiert, von dem Phantom, dem „Ammenspuk“ des ganzen Göttervolkes nichts wissen; noch schmähhlicher ergeht es dem Wichte im Erkersaal bei den zechenden Studenten, wo er schließlich die Fuchstaupe, „die Deposition“ nach allen Regeln studentischen Komments über sich ergehen lassen muß.

In dieser Beleuchtung des neunten Gesanges erscheint jedoch das elbische Wesen Rauschens allzusehr in diese reale Welt herabgezogen, die phantasievolle Anschauung erleidet eine starke Einbuße; in der dämmerigen, schwülen Atmosphäre der Studentenkneipe, mitten in dieser ausgelassenen, halbtrunkenen Gesellschaft zerfließt uns das Phantasiebild, das der Dichter doch sonst mit echt volkstümlichen Anschauungen verquickt und in naturwahrem leuchtendem Kolorit unserem geistigen Auge vorgeführt hat. Man muß deshalb wohl Richard Weltrich recht geben, wenn er sagt, daß „der achte und neunte Gesang nicht als vollkommen organische, ebenbürtige, gefügte Glieder in der Kette der übrigen stehen und daß mit ihnen die Dichtung etwas absinkt“²⁸⁾.

Im zehnten Gesange, wo sich das Gedicht wieder zur ursprünglichen Höhe erhebt und die Phantasiekunst des Dichters nochmals ihre Triumphe feiert, wird Bruder Rausch mit seinem Vetter, also einem Angehörigen derselben geheimnisvollen Familie, mit dem Feuermännlein Mummhart zusammengeführt, der kümmerlich und armselig just noch sein Leben fristet. Zum Beweise, daß das Angebot des Guardians keinesfalls zu verachten sei, führt er Bruder

²⁶⁾ Otto Henne-Am Rhyn, a. a. O. S. 340 ff.

²⁷⁾ Simrock, Deutsche Mythologie S. 410 f. und Henne-Am Rhyn, a. a. O. S. 344 f.

²⁸⁾ Wilhelm Hertz. Zu seinem Andenken. Zwei literaturgeschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen, Stuttgart-Berlin 1902, S. 83.

Rausch „zum Kreuzweg im verfeimten Grund“, wo der Elb in den vorüberziehenden Bildern der „Wilden Jagd“ das traurige Schicksal der jetzt entthronten und von der Welt mißachteten Götter kennen lernt. —

Abgesehen von dem dramatischen Aufbau und der Geschlossenheit der Dichtung, von der gewandten Handhabung des echten deutschen Versmaßes, der rhythmischen Malerei und Bilderkraft, der leisen Archaisierung in der Wortwahl verdient diese allerliebste dichterische Schöpfung auch wegen der echt künstlerischen Lokalisierung und zeitlichen Fixierung des Stoffes in höhere Beleuchtung gerückt zu werden. In bewußter Abweichung von dem Volksbuche spielen sich die Begebenheiten auf mittelrheinischem Boden zur Zeit des ausgehenden Mittelalters ab, wo sich mystische Schwärmerei im Bunde mit humanistischer Geistesfreiheit, aber auch schon reformatorische Ansätze geltend machen. Wichtiger ist für uns die veränderte dichterische Auffassung des Bruders Rausch. Nicht als Teufel nach christlichem Vorstellungskreise, wie in den älteren Bearbeitungen, erscheint er bei Hertz, sondern als Märchenwesen, dem germanischen Volksglauben angehörig; dadurch hat der Dichter diese Gestalt gehoben, veredelt und dem geänderten Wesen auch in der Schilderung der äußern Erscheinung Rechnung getragen. Weil indes trotz der Teufelsmaske der älteren Bearbeitungen doch einzelne Motive auf einen Kobold schließen lassen, so hat in der Tat Wilhelm Hertz die Gestalt Rauschens „nicht modernisiert, sondern seinem ursprünglichen Wesen durch die Umwandlung in einen Elb zurückgegeben“ und seine dichterische Phantasie „hat den vom Schutt mittelalterlich-geistlicher Vorstellungen überdeckten Zusammenhang mit germanischer Mythe wiederhergestellt“²⁹⁾. Auf den hochsymbolischen Charakter der Dichtung hat bereits Richard Weltrich hingewiesen und eine Deutung der Persönlichkeit des Bruders Rausch versucht (a. a. O. S. 89 ff).

Noch in der jüngsten Zeit finden wir in Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Die versunkene Glocke“ die Elementargeisterwelt stark vertreten³⁰⁾.

Das spukhafte Leben der Natur wird einerseits in dem rauhen, zottigen Waldgeiste, dem Waldschrat, und andererseits in der Buschgroßmutter mit dem zwergartigen Volke der Holzleutlein, Holzmänner und Moosweiblein repräsentiert. Durch alle diese Wesen geht der Zug der Unzufriedenheit mit dem heutigen Weltlaufe, der Abneigung gegen das Läuten der Glocken; denn sie betrachten sich als die eigentlichen und rechtmäßigen Herren der Erde, die Menschen aber als Eindringlinge. Der lüsterne und eifersüchtige Nickelmann vertritt das feuchte Element. Äußerst duftig und zart erscheinen die lieblichen Elfen der Luft, die sich zum nächtlichen Ringelreihen zusammenfinden und einander voll Treuherzigkeit die Geheimnisse ihres idyllischen Daseins erzählen. Wir sehen hinwiederum die Zwerge, wie sie, mit dem Schmiedehandwerk vertraut, dem Meister Heinrich bei schwerer Arbeit hilfreiche Hand bieten. Am allermeisten tritt das Rautendelein hervor, ein elbisches Wesen in menschlicher Gestalt, das mit dem Zauber seiner jugendlichen Gestalt und Schönheit den Meister verblendet. Sein Liebesbündnis mit dem seltsam begabten Wesen, das sich über die anderen verwandten Geister in Wasser, Erde und Luft einer gewissen Superiorität erfreut, verschafft ihm nicht nur die Gesundheit des Leibes, sondern auch die Begeisterung zu den höchsten künstlerischen Idealen, deren Erreichung aber trotz

²⁹⁾ Weltrich, a. a. O. S. 54.

³⁰⁾ Ein deutsches Märchendrama, Berlin 1896.

der Unterstützung des überirdischen Wesens außer dem Bereiche der beschränkten menschlichen Kräfte liegt; daher schlägt diese Verbindung zuletzt doch zum Unsegen für den Sterblichen aus.

Zwei Jahre nach Hauptmanns „Versunkener Glocke“ trat der greise nun schon fast siebzigjährige Schweizer Dichter Arnold Ott mit der Sagen-Tragödie „Grabestreiter“ (Luzern 1898) hervor, die aber erst am 18. Dezember 1908 im Stadttheater zu Luzern mit Musik von Peter Faßbaender in Szene ging und starke Wirkung erzielte³¹⁾. Die Dichtung spielt in einer Johannismacht zur Zeit der Kreuzzüge und behandelt das tragische Schicksal des heimkehrenden Kreuzritters Emicho, eines rheinischen Edelmannes, der im Heere Gottfrieds von Bouillon in den vordersten Reihen gekämpft hat und nun nach mannigfachen glücklich überstandenen Fährlichkeiten nach vierjähriger Abwesenheit, glücklich und wohlbehalten, in die Arme seiner ihm zur Zeit des Abschiedes eben erst angetrauten jungen Gemahlin eilt. In unmittelbarer Nähe des ersehnten Zieles ereilt ihn im Uferdickicht des Rheins nächtlicherweile das Verhängnis, indem die Rheinfürstin Nichhildis den heißgeliebten Mann, dem sie schon seit seiner frühesten Kindheit innig zugetan war, durch Aufbietung all ihrer Macht und mit Hilfe der ihr untergebenen Geisterwelt der Natur, der Elfen, Nixen, Feien und verschiedener Dämonen vom rechten Wege ablenkt und zu sich in das feuchte Reich hinablockt. Voll Eifersucht auf die irdische Minne, die des Ritters Herz versengt hat, und ebenso auf die heilige, religiöse Begeisterung, die ihn zur Kreuzesfahrt bewogen hat, läßt die Nixenkönigin nichts unversucht, den Sterblichen in ihre Netze zu ziehen und sowohl Kobolde und Nachtdämonen als auch die befreundeten Schwestern aus dem Luft-, Wasser- und Flammenreiche bieten ihr aus Haß gegen den Kreuzesgott, der ihnen allen die einst schrankenlose Herrschaft über das Naturreich geraubt, aber auch den Glauben und das Gemüt der Menschen entfremdet hat, bereitwillig die Hand zum Verführungswerke. Boten finden den Leichnam am Ufer des Rheins und bringen ihn seiner Gemahlin, die im bräutlichen Schmucke des Heimkehrenden harrt. In Verzweiflung, daß Gott, um dessen Ehre willen der Ritter ins heilige Land gezogen, seiner nicht geschont hat, stirbt die Ehefrau an der Bahre des ihr so grausam entrisenen Gatten.

Eigentlich liegt hier keine Tragödie, sondern, wie ein Kritiker richtig behauptet, ein dramatisches Gedicht vor „mit einem an die Walpurgisnacht im „Faust“ gemahnenden Intermezzo, das dem Ganzen ziemlich lose eingefügt ist“³²⁾. Der opernhafte Anlage der in drei Szenen aufgebauten Dichtung entsprechend, wechseln mit dem Grundmaße des fünffüßigen Jambus verschiedenartig gebaute lyrische Strophen mit variierendem Silbenmaße, bald reimlos, bald gereimt; kräftige Alliterationen beleben den stellenweise archaischen und volkstümlich gefärbten Stil und selbst die Prosa kommt in der naturalistisch derben Ausdrucksweise des satyrhaften Zöckel zu Worte. —

Was Elementargeister eigentlich sind, geht aus dieser Untersuchung klar hervor. Natürlich konnten Dichtungen, in denen bloß geisterhafte Wesen eine Rolle spielen, nicht in Betracht kommen. So spricht z. B. Theodor Kappstein³³⁾ mit Bezug auf eine Stelle in Levin Schücking's reizender Novelle „Die drei Freier“³⁴⁾ von Elementargeistern, wo man im eigentlichen Sinne

³¹⁾ Lit. Echo, XI. Jhrg. Heft 8 Sp. 596.

³²⁾ Arthur Frey in „Über den Wassern,“ 1. Jahrg. 23. Heft S. 720, München 1908.

³³⁾ Ahasver in der Weltpoesie, Berlin 1906, S. 36.

³⁴⁾ Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 548.

von solchen nicht reden kann. Der ewige Jude, fliegende Holländer und wilde Jäger, die sich alle hundert Jahre ein Stelldichein geben, um von ihren Wanderungen durch Erde, Wasser und Luft auszuruhen und gemeinsam ein ganzes Jahr in Saus und Braus zu verbringen, können deshalb nicht schlechtweg „Elementargeister“ genannt werden, weil jeder von ihnen in seinem Elemente die ihm vom Schicksal auferlegte Wanderung vollzieht. Vielmehr hat man es in diesen gespenstigen Wanderern und Reitern mit den rastlosen Wanderungen des Himmelsgottes Odin zu tun, die die Volkssage auf menschliche Gespenster und die Seelen von Verstorbenen übertragen hat³⁵⁾, wobei die sagenbildende Phantasie sich hauptsächlich auf alljährlich wiederkehrende Naturerscheinungen stützt und damit sittliche Vorstellungen verquickt. Auch die Sage vom fliegenden Holländer wird einerseits durch Luftspiegelungen — Bewegungen der Gestirne am Nachthimmel — zu erklären sein, andererseits liegt ihr ganz dieselbe Idee zugrunde wie dem Umherziehen der Geister zu Fuß, ihrem Umherreiten zu Pferde und Umherfahren zu Wagen auf dem Lande, sie ist nur auf das Wasserelement übertragen³⁶⁾. Diese Gespenster und sagenhaften Gestalten haben in dieser Abhandlung keinen Platz finden können.

Die Naturphilosophie im Ausgange des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat zur Einführung der Elementargeister geführt und dadurch der deutschen Dichtung keinen schlechten Dienst geleistet. Nachdem einmal das Dogma der Allbelebung, der Beseeltheit des Alls, in den Herzen der Romantiker feste Wurzeln gefaßt hatte, fühlten sich die Dichter nun erst recht heimisch in dieser Natur, die zu ihnen mit tausend Zungen redete, innig vertraut und verwoben mit dem All und mit seinem geheimnisvollen Leben. Die Dichter suchten nun in den geheimen Sinn der Naturerscheinungen einzudringen und die elementaren Kräfte der Natur, die von jeher durch ihre stille Größe auf das Gemüt des Menschen tiefen Eindruck gemacht, mit höher begabten Wesen in Verbindung zu bringen. Ganz von selbst wurde so die Brücke zu den poesievollen Anschauungen früherer Jahrhunderte geschlagen, das Interesse an den schönen Dichtungen und Sagen längst vergangener Zeiten, die von dem Volksglauben an Elementargeister Zeugnis geben, erwachte wieder. Das Märchen wurde jetzt die beliebteste poetische Gattung, weil man sich in dieser Form am leichtesten in die mystischen Naturrätsel hineinzusinnen hoffte. „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie“, sagte einer der führenden Geister der Romantik, „alles Poetische muß märchenhaft sein. Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe und der Selbstberührung, daß wir uns nicht in einer Feenwelt erblicken. Die Poesie hilft dieser Schwäche ab; alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgend ist“³⁷⁾.

Von den eigentlichen Romantikern haben wir einige der bedeutendsten Vertreter kennen gelernt, die die Geheimnisse der Elementargeisterwelt in der zartesten und sinnigsten Weise erfaßt haben; solche liebliche, uns so anheimelnde Elfen- und Nixengestalten konnten nur echte Dichter wie Tieck und Fouqué hervorzaubern.

³⁵⁾ Simrock, Deutsche Mythologie, 3. verm. Aufl., Bonn 1869, S. 192.

³⁶⁾ Henne-Am Rhyn, a. a. O. S. 602.

³⁷⁾ R. Haym, Die romantische Schule, Berlin 1870, S. 378.

Die Volkstümlichkeit namentlich der Undinendichtung beleuchtet niemand besser als Heine, der in der romantischen Schule erzählt, daß er einmal in einer kleinen Harzstadt ein wunderschönes Mädchen getroffen habe, „welches von Fouqué mit entzückender Begeisterung sprach und errötend gestand, daß sie gern ein Jahr ihres Lebens dafür hingäbe, wenn sie nur einmal den Verfasser der „Undine“ küssen könnte.“ — „Aber welch ein wunderliebliches Gedicht ist die Undine! Dieses Gedicht ist selbst ein Kuß; der Genius der Poesie küßte den schlafenden Frühling, und dieser schlug lächelnd die Augen auf, und alle Rosen dufteten und alle Nachtigallen sangen, und was die Rosen dufteten und die Nachtigallen sangen, das hat unser vortrefflicher Fouqué in Worte gekleidet und er nannte es: Undine“³⁸⁾.

Auch Georg Brandes rühmt die „Undine“ als die „einzige wirklich lebensvolle und anschauliche Gestalt, welche Fouqué erschaffen hat“, und betrachtet diese „anmuthige kleine Erzählung“ als ein Werk, „in welchem die romantische Naturpoesie ihren schönsten und reichsten Inhalt zu Tage gefördert hat“³⁹⁾.

Auf Fouqué's Textbuch zu E. Th. A. Hoffmanns Oper „Undine“ weist außer Wilhelm Pfeiffer (a. a. O. S. 45—66) auch Erich Hagemeister hin; auf das von Hoffmann entworfene Szenar stützt sich Fouqué's Dichtung, die übrigens im engen Anschluß an die Erzählung sowohl den Dialog in Prosa als auch Liedereinlagen umfaßt. Hoffmann änderte den Schluß, um eine stärkere Bühnenwirkung zu erzielen. Bald nach der ersten Aufführung (am 3. August 1816) brannte das Berliner Schauspielhaus ab und damit war auch das Schicksal der Operndichtung besiegelt, da sich der Komponist „der beabsichtigten Überführung der Oper ins Opernhaus widersetzte“⁴⁰⁾. Später hat sich in Berlin „zu Fouqué's Verdruß“ Taglionis Ballett „Undine, die Wassernymphe“ mit Musik von H. Schmidt eine gewisse Beliebtheit erworben. Theaterkapellmeister Karl Girschner in Danzig hat dann durch seine Komposition, wozu der Dichter selbst eine „sorgsame“ dramatische Umarbeitung lieferte, die Dichtung wieder in Erinnerung gebracht und endlich hat sie Lortzing durch seine Oper, wozu er selber den Text verfaßte, noch einmal berühmt gemacht (W. Pfeiffer a. a. O. S. 67—73).

Direkte Verbindungslinien führen von Fouqué-Lortzing zu Richard Wagner, dessen Oheim Adolf zum Dichter in freundschaftlichen Beziehungen gestanden und auch die Undine ins Italienische übersetzt hat. Wasserfrauen — wohl im Anschluß an die Erzählung des Nibelungenliedes — treten in einer Szene der „Götterdämmerung“ auf, ferner hat R. Wagner das Wasserfrauenmotiv mit direkter Anlehnung an das Finale in Lortzings Oper im „Rheingold“ benützt und weiter ausgestaltet; also auch Wagner's Rheintöchter gehören in diese Reihe der Elementargeister. Noch am letzten Abende vor seinem Tode hat R. Wagner das schöne „deutsche Märchen“, die Undine von Fouqué, vorgelesen. „Er hatte sich“, schreibt H. v. Wolzogen über den letzten Abend des Künstlers, „lange noch sprechend, in dieses phantastische Reich der Volkspoesie vertieft und war dann noch einmal, zum letztenmal, an das Klavier

³⁸⁾ H. Heine, sämtl. Werke, Leipzig Hesse, VII. S. 214.

³⁹⁾ Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts; 2. Bd. Die romantische Schule in Deutschland. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann, Leipzig Franz Duncker, S. 205.

⁴⁰⁾ Erich Hagemeister, Friedr. Baron de la Motte Fouqué als Dramatiker, Diss., Greifswald 1905, S. 13 f.

getreten, um die Schlußworte jenes wehmütigen Rheintöchteranges anzustimmen: Traulich und treu ist's nur in der Tiefe!⁴¹⁾

Ein anderer Dichter der späromantischen Zeit, der ebenfalls in steter Berührung mit der Natur stand, dem sie „zur Geliebten geworden, mit der er voll pantheistischer Inbrunst sich zu vereinen strebte“⁴²⁾, Mörike, hat uns durch seine Feengebilde nicht weniger entzückt. Auch minder begabte Schriftsteller haben sich dieses interessanten Stoffes bemächtigt und ihn nach ihrer Weise mit Zuhilfenahme einer fast ins Maßlose gesteigerten phantastischen Ornamentierung ausgeschmückt. Natürlich haben sie dadurch die ganze Pointe dieses schönen poetischen Vorwurfes, durch Heranziehung der Elementargeister das innige Verhältnis des Menschen zur belebten Natur darzustellen, total aus dem Auge verloren.

Daß die Elementargeister, mit künstlerischem Verständnis und bühnenkundiger Hand in den Rahmen eines Schauspiels gestellt, effektvolle theatrale Wirkungen hervorbringen können, ist uns, abgesehen von den humoristischen Ritterstücken Henslers, zu dessen „Donauweibchen“ der Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt musikalisch leicht faßliche und sangbare Walzer komponiert hat⁴³⁾, besonders aus zwei Produkten bedeutender Dichter zu Beginn und am Ende des 19. Jahrhunderts, L. Tiecks und G. Hauptmanns, klar geworden. Erfreulich ist, daß auch die neuere und neueste Literatur einige einschlägige Stoffe und Sammlungen aufweisen kann. Unter anderen hat Villamaria im „Elfenreigen“⁴⁴⁾ der Jugend eine ganze Fülle schöner Märchen geboten, die im Anschluß an altbekannte, im Volk erhaltene Traditionen, das geheimnisvolle Geisterreich in den Elementen betreffend, verfaßt sind. Friedrich Rückert hat eine ganze Reihe von Dichtungen hinterlassen, worin er das spukhafte Leben in der Natur schildert⁴⁵⁾. Ferdinand Avenarius hat in seinem Balladenbuch (München 1907) gleich in der ersten Abteilung „Buch der Natur“ die schönsten dichterischen Erzeugnisse „von uralter und neuer Naturbelebung, von alter und neuer Mythenbildung“ gesammelt und in künstlerischer Gruppierung an einander gereiht. Ist man nur einmal in den Kreis dieser bald schauerlich gespenstigen, bald holdseligen Elementargeister eingetreten, „so fühlt man sich festgehalten wie mit magischer Kraft, und wandelt man dann draußen in Wald und Feld, dann wandeln die Gestalten mit, und man liest das Buch der Natur da draußen mit neuem Sinn, der doch der alte ist, mit dem es die Altvordern gelesen haben und der Dichter“⁴⁶⁾.

Bei der ausgesprochen realistischen Richtung der modernen Literatur hat sich natürlich das Interesse an diesen lieblichen Gestalten der deutschen Wunderromantik vermindert, aber es ist im Volke nicht erloschen; auch die jüngeren Dichter haben die Elementargeister nicht ganz unbeachtet gelassen, wie die Produktion der jüngsten Zeit beweist. Vorzüglich „Undine“ und „Die schöne Lau“, bleibende Lieblingsdichtungen des deutschen Volkes und Kunstschöpfungen von unbestrittenem Werte, werden durch ihren unnachahmlichen romantischen Zauber und poetischen Reiz auch kommende Generationen begeistern und vielleicht sogar spätere Dichter noch zu neuem Schaffen anregen.

⁴¹⁾ Friedrich Panzer, Richard Wagner und Fouqué im Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1907, S. 158 f. und S. 183 ff.

⁴²⁾ H. Maync, Ed. Mörike, S. 235.

⁴³⁾ Walther Pauli, J. F. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1903, S. 150.

⁴⁴⁾ Märchen für die Jugend, Berlin 1867.

⁴⁵⁾ Werke in sechs Bänden, Leipzig Hesse; 2. Bd. S. 117—130.

⁴⁶⁾ Gotthold Klee in der Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht, XXII. Jhrg. (1908) 5. Heft, S. 326 f.

Literatur.

- Akademische Blätter, herausgeg. von Otto Sievers, Braunschweig Jhrg. 1884. J. Minor: Tieck S. 129—161 und 193—220.
- Alpenburg Joh. Nep. Ritter v., Mythen und Sagen Tirols, Zürich 1857.
- Andersen H. C., Märchen 5. Aufl., Halle 1896.
- Annalen der Litteratur und Kunst in den österr. Staaten auf das Jahr 1802—04, 3 Jahrg. à 12 Stücke, Wien.
- Arnim Ludw. Achim v., sämtliche Werke, Berlin 1839—56.
- Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1875 ff., Fouqué Bd. 7, S. 198—201. K. F. Hensle, Bd. 12, S. 7. C. A. Vulpius Bd. 40, S. 379—381.
- Avenarius Ferdinand, Balladenbuch, München 1907.
- Bächtold Jakob, Briefwechsel zwischen Hermann Kurz und Ed. Mörike, Stuttgart 1885.
- Bächtold J., Briefwechsel zw. Moritz v. Schwind und Ed. Mörike, Leipzig 1890.
- Bächtold J., Briefwechsel zw. Mörike und Storm, Stuttgart 1891.
- Bechstein Ludwig, Die Volkssagen, Märchen und Legenden des Kaiserstaates Österreich, Leipzig 1841.
- Beilage zur Augsburger Allgem. Zeitung Nr. 55 vom 24. Februar 1843.
- Beilage Nr. 224 zur Allgemeinen Zeitung, München 24. September 1892.
- Benz Richard, Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte, Gotha 1908.
- Bowitsch Ludwig, Vom Donaustrande. Märlein und Sagen, Wien 1867.
- Bowitsch Ludwig und Alexander Gigl, Österreichisches Balladenbuch, 2 Bde., Wien 1856.
- Brandes Georg, Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Vorlesungen. 2. Bd. Die romantische Schule in Deutschland. 4. Bd. Der Naturalismus in England. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann, Leipzig Franz Duncker, bezw. Leipzig Barsdorf.
- Brandl Alois, Samuel Taylor Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886.
- Döring Georg, Frauentaschenbuch für das Jahr 1822; 1825; 1827 bei Leonhard Schrag, Nürnberg.
- Döring G., Der Leuchtturm auf Eddystone. Novelle im Frauentaschenbuch für das Jahr 1827.
- Düntzer Heinrich, Wielands Oberon erläutert, Jena 1855.
- Ederheimer Edgar, Jakob Boehme und, die Romantiker Heidelberg 1904. I. und II. Teil: Jakob Boehmes Einfluß auf Tieck und Novalis.
- Ellinger Georg, E. Th. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke, Hamburg-Leipzig 1894.
- Euphoriön XIV. Bd. (1907) Wilhelm Kosch, zur Geschichte der Heidelberger Romantik, S. 310—320.
- Fechner Dr. H. Adolf, Jakob Böhme, sein Leben und seine Schriften mit Benutzung handschriftlicher Quellen, Neues Lausitzisches Magazin, 33. u. 34. Bd. Görlitz 1857/8.
- Fischer Karl, Eduard Mörike's Leben und Werke, Berlin 1901.
- Foglar Ludwig, Donausagen vom Ursprung bis zur Mündung des Stromes. Ein poetisches Pilgerbuch, Wien 1860.
- Fouqué Albertine Baronin de la Motte, Briefe an Fouqué. Mit einer Biographie Fouqués von Jul. Ed. Hitzig, Berlin 1848.
- Fouqué Friedrich Baron de la Motte, Dramatische Spiele von Pellegrin, herausgeg. von A. W. Schlegel, Berlin 1804. — Zwei Schauspiele von Pellegrin, Berlin 1805. — Die Zwerge. Ein dramatisches Spiel von Pellegrin, Berlin 1805. — Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen, Berlin bei J. E. Hitzig

1811—1814. — Frühlingsheft 1811: Undine, eine Erzählung; und Berlin bei Hitzig 1811. — Fouqué und Wilh. Neumann: Die Musen, eine norddeutsche Zeitschrift, Berlin 1812, 1813, 1. Bd. 3. Stück Die Elfenkinder, ein Zauberspiel. — Dramatische Dichtungen für Deutsche (Neue vaterländische Schauspiele), Berlin 1813, enth. Die Runenschrift. Ein altsächsisches Schauspiel in 3 Aufzügen. — Frauentaschenbuch 1815—20, Nürnberg bei Joh. Leonhard Schrag. — Gedichte 1816—27, 5 Bde Cotta, Stuttgart und Tübingen. — Fouqué und Friedr. Laun: Aus der Geisterwelt. Geschichten, Sagen und Dichtungen, Erfurt 1818. — Altsächsischer Bildersaal, Nürnberg Schrag, 1818—20. III. 1818 enth. Schön Irsa und ihre weiße Kuh. Ein Märchen. — Sophie Ariele. Eine Novelle, Berlin 1825. — Erdmann und Fiametta. Eine Novelle, Berlin 1825. — Berlinische Blätter für deutsche Frauen. Eine Wochenschrift, Berlin 1829. — Jakob Böhme. Ein biographischer Denkstein, Greiz 1831. — Fata Morgana. Eine Novelle, Stuttgart 1836. — Goethe und Einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte, Berlin 1840. — Lebensgeschichte des Baron Friedr. de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst, Halle 1840. — Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand, Halle 1841, 12 Bände mit einem Nachwort. Dazu: Blätter für literar. Unterhaltung 1842, Nr. 323/4 (Willibald Alexis). — Briefe von Friedr. de la Motte Fouqué an Adolph Wagner, siehe Mitteilungen aus dem Literatur-Archiv in Berlin 1898, S. 87—124. — Ungedruckte Briefe von Fouqué in der Handschriften-Abtlg. der Kgl. Bibliothek; Berlin.

Gebhard J., Österr. Sagenbuch, Pest 1863.

Goedeke, Grundriß zur Gesch. d. dtsh. Dichtung. Fouqué: Bd. VI. S. 115—134, 2. Aufl. 1898; K. F. Hensler: Bd. V. S. 327—330; C. A. Vulpius: Bd. V. S. 511—514, 2. Aufl. 1893.

Goethe's sämtliche Werke in 36 Bänden, Berlin, Hempel.

Goethe-Jahrbuch, III. Bd. Erich Schmidt, zur Vorgeschichte des Goethe'schen Faust.

Görres Guido, Die Märchen des Clemens Brentano, 2 Bde. Cotta, Stuttgart 1846/7.

Grillparzer, sämtliche Werke, Cotta 1887.

Grillparzer-Jahrbuch VIII. Bd. (1898) Richard Batka, zur Geschichte der „Melusine“, S. 260—267 und X. Bd. (1900) Carl Glossy, zur Geschichte der Oper „Melusine“, S. 287—291.

Brüder Grimm, Deutsche Sagen, Berlin 1816 u. 1818.

Brüder Grimm, Irische Elfenmärchen, Leipzig 1826.

Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, 1. 2. Bibliothekausgabe, Berlin 1888.

Grimm Jakob, Deutsche Mythologie, 2. Ausgabe, 2 Bde., Göttingen 1844.

Grohmann Dr. Jos. Virgil, Sagen aus Böhmen, Prag 1863.

Gubitz Friedr. Wilh., Erlebnisse. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen. 3 Bde., Berlin 1868 ff.

Hagemeister Erich, Friedr. Baron de la M. Fouqué als Dramatiker, Diss. Greifswald 1905.

Hamberger Dr. Julius, Die Lehre des deutschen Philosophen Jak. Böhme, München 1844.

Hasse L., Denkschrift zur Erinnerung an die Verdienste des Bergrat Werner, Dresden-Leipzig 1848.

Hauptmann Gerhart, Die versunkene Glocke. Ein deutsches Märchendrama, Berlin 1896.

Haym R., Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870.

Heine H., sämtliche Werke in 12 Bdn., Max Hesse, Leipzig.

Henne — Am Rhyn Dr. Otto, Die deutsche Volkssage im Verhältnis zu den Mythen aller Zeiten und Völker, 2. umgearbeitete Aufl., Wien 1879.

Henninger Alois, Nassau in seinen Sagen, Geschichten und Liedern fremder und eigener Dichtung, 3 Bde., Wiesbaden 1845.

Hensler Karl Friedrich, Das Donauweibchen. Ein komisch-romantisches Volksmärchen mit Gesang in 3 Aufzügen nach einer Sage der Vorzeit. Musik von F. Kauer. 1. Teil Wien 1792; 2. Teil 1798. 2. Teil in 3 Aufzügen, 2. Aufl. 1807; 1836 2. Aufl. des 1. Teiles. Neudruck in Kürschners Dtsch. Nat. Lit. Bd. 138, S. 189—313 von Hauffen. — Das Petermännchen. Schauspiel mit Gesang. 1. und 2. Teil, Wien 1794. — Der Sturm. Eine heroisch-komische Oper (nach Shakespeare) in 2 Aufzügen, Wien 1798. — Das Waldweibchen. Ein romantisch-komisches Volksmärchen in 3 Aufzügen als Seitenstück vom Donauweibchen. 1. Teil Wien 1800. — Das Zauberschwert. Ein romant.-komisches Orig. Singspiel in

- 2 Aufzügen, Wien 1802. — Die Nymphe der Donau. 1. Teil. Fortsetzung des Donauweibchens. Ein romant.-komisches Volksmärchen mit Gesang in 3 Aufzügen. Musik von Ferd. Kauer. Wien 1803.
- Hertz Wilhelm, Bruder Rausch, ein Klostermärchen, Stuttgart 1882.
- Hertz Wilhelm, Über den Namen Loreley. Sitzungsbericht der Münchener Akademie der Wissenschaften vom 5. Juni 1886.
- Hocker N., Deutscher Volksaberglaube in Sang und Sage, Göttingen 1853.
- Hoffmann E. Th. A., gesammelte Schriften in 12 Bdn., Berlin Reimer 1871—73.
- Höfler Dr. M., Wald- und Baumkult, München 1892.
- Holtei Karl von, Briefe an L. Tieck, 4 Bde., Breslau 1864.
- Horn Franz, Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Berlin, 4 Bände, 1822—29. 1. Bd. 2. Buch §§ 64—75. Jakob Böhme.
- Huber Dr. Joh., Kleine Schriften, Leipzig 1871, Jakob Böhme, S. 34—86.
- Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M. 1907, Friedrich Panzer, Richard Wagner und Fouqué S. 157—194.
- Jensen Wilhelm, Eddystone, Berlin 1872.
- Jung Dr. Alexander, Goethe's Wanderjahre und die wichtigsten Fragen des 19. Jahrhunderts, Mainz 1854.
- Kant I., Träume eines Geistersehers, Königsberg 1766.
- Kappstein Theodor, Ahasver in der Weltpoesie, Berlin 1906.
- Kerr Alfred, Godwi, Berlin 1898.
- Kerschensteiner Dr. Jos., Zum Gedächtnis an Theophrastus Parazelsus. Vortrag auf der 54. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Salzburg 1881.
- Klaiber Julius, Eduard Mörike. Zwei Vorträge über ihn, Stuttgart 1876.
- Kleinert P., Robert Hamerling. Ein Dichter der Schönheit, Hamburg 1889.
- Kobersteins Grundriß der Gesch. d. deutschen National-Litteratur, 5. Aufl. von Karl Bartsch, Leipzig 1872—73. Fouqué Bd. 4. S. 684 f.; Romantiker Bd. 4. S. 543—887.
- Koch Dr. Max, Das Quellenverhältnis von Wielands Oberon, Marburg 1880.
- Köpke Rudolf, Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. 2 Tle., Leipzig 1855.
- Kornmann Heinrich, Mons Veneris, Frankfurt a. M. 1614.
- Kopp Dr. Heinrich, Die Bühnenleitung August Klingemanns in Braunschweig, Hamburg-Leipzig 1901. (Theatergeschichtliche Forschungen Bd. XVII).
- Kürschner's Deutsche Nat. Litteratur, Stuttgart. Bd. 135, 2. Abtlg. Lyriker und Epiker der klassischen Periode, 2. Teil von Dr. Max Mendheim. Friedrich von Matthisson, S. 193—250. — Bd. 138. Das Drama der klassischen Periode I. von Dr. Adolf Hauffen. Karl Friedr. Hensler S. 175—313. — Bd. 144 f. Tiecks Werke herausgeg. von Dr. J. Minor. Bd. 146. 2¹ Friedr. Baron de la M. Fouqué. Einleitung von Dr. Max Koch. — Bd. 146 1. Arnim, Clemens und Bettina Brentano . . . herausgeg. von Dr. Max Koch.
- Lessing Michael Benedikt, Parazelsus, sein Leben und Denken, 3 Teile, Berlin 1839.
- Leyen Friedr. von der, Gesammelte Abhandlungen von Wilhelm Hertz, Stuttgart-Berlin 1905.
- Liebrecht Felix, Amor und Psyche — Zeus und Semele . . . in Kuhn's Ztschr. f. vgl. Sprachforschung, Bd. XVIII. S. 56 ff.
- Literarisches Echo XI. Jahrgang (1908/9), A. Ott, „Grabestreiter“, Heft 8., Spalte 596.
- Mayer K. Otto, Die Feenmärchen bei Wieland in Seufferts Vierteljahrsschrift f. Litt. Gesch. Bd. 5. 1892, S. 374—408.
- Maync Harry, Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten. Stuttgart-Berlin 1902.
- Meyer Friedr. von Waldeck, Goethe's Märchendichtungen, Heidelberg 1879.
- Meyer Richard M., Goethe. 2. Aufl. Berlin 1898.
- Minor J., Tieck als Novellendichter, Akademische Blätter, Braunschweig 1884., S. 129—161 und 193—220.
- Mörike Eduard, Gesammelte Schriften, 4 Bde. Stuttgart, Göschen 1894. 3. Aufl. und sämtliche Werke in sechs Bdn., herausgeg. von Rud. Krauß, Leipzig Hesse, 1905 — Iris. Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen, Stuttgart 1839.
- Mogk E., Die elfischen Geister in H. Pauls Grundriß d. germ. Philol. Straßburg 1891, XI. Abschn. 6. Kap.

- Mook Friedrich, Theophrastus Parazelsus. Eine kritische Studie, Würzburg 1876.
 Müller-Fraureuth Karl, Die Ritter- und Räuberromane, Halle 1894.
 Münzer Kurt, Abenteuer der Seele, Berlin 1908.
- Neue allgem. deutsche Bibliothek 24. Bd. Kiel 1796. Die Saalnixe S. 91 f. — 65. Bd. Berlin-Stettin 1801. Hulda, das schöne Wasserfräulein S. 74.—96. Bd. S. 316 f.
- Noak L., Schelling und die Philosophie der Romantik, 2 Tle., Berlin 1859.
- Oettingen Alex v., Goethe's Faust. Text und Erläuterungen in Vorlesungen, Erlangen 1880.
 Ott Arnold, „Grabesstreiter“, eine Sagen-Tragödie, Luzern 1898.
- Paracelsi Philippi Theophrasti Bücher und Schriften, herausgeg. von Joh. Huser, gedruckt bei Konrad Waldkirch, Basel 1591.
- Pauli Walther, Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes, Berlin 1903.
- Petzet Erich, Platens dramatischer Nachlaß. Deutsche Literatur-Denkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 124., Berlin 1902.
- Pfeiffer Wilhelm, Über Fouqué's Undine. Heidelberg 1903.
- Pissin Raimund, Otto Heinrich Graf von Loeben (Isidorus Orientalis). Sein Leben und seine Werke, Berlin 1905.
- Praetorii M. Joannis, Anthropodemus Plutonicus, Neue Weltbeschreibung von allerley Wunderbarlichen Menschen, Magdeburg 1666.
- Pröbß Rob., Geschichte des neueren Dramas. 3 Bde., Leipzig 1880—83.
- Realis (Coeckelberghe), Geschichten, Sagen und Merkwürdigkeiten aus Wiens Vorzeit und Gegenwart, Wien 1841.
- Remigii Nicolai Daemonolatria oder Beschreibung von Zauberern und Zauberinnen 1. Tl. Wunderseitsame Historien und 2. Tl., Hamburg 1693.
- Rieser Ferdinand, „Des Knaben Wunderhorn“ und seine Quellen, Dortmund 1908.
- Rist Joh. Georg, Lebenserinnerungen, 3 Bde., Gotha 1880.
- Rochholz Ernst Ludwig, Schweizer sagen aus dem Aargau. 2 Bde., Aarau 1856.
- Rosenkranz Karl, Zur Geschichte der deutschen Literatur, Königsberg 1836.
- Rückert Friedr., Werke in sechs Bänden, Leipzig Hesse; 2. Bd. S. 117—130.
- Rückert Heinrich, Kulturgeschichte des deutschen Volkes, 2 Teile, Leipzig 1853/4.
- Schellberg Wilhelm, Untersuchung des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ und des „Tagebuchs der Ahnfrau“, Diss., Münster i. W. 1903.
- Schelling F. W. J., Ideen zu einer Philosophie der Natur, Leipzig 1797. Von der Weltseele, Hamburg 1798. Sämtliche Werke, Cotta, Stuttgart, 2 Abtln. 1856—61.
- Schiebler K. W., Jakob Böhme's sämtl. Werke, 7 Bde., Leipzig 1846.
- Schlegel Aug. Wilh. und Friedr., Athenaeum. Eine Zeitschrift, Berlin 1793—1800.
- Schlegel Friedr., Geschichte der alten und neuen Litteratur, 2 Teile, Wien 1815. (Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812).
- Schlenther Paul, Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung, Berlin 1898.
- Schmidt G. L., Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen, gesammelt durch Witzschel, Wien 1878.
- Schriften der Goethe-Gesellschaft, XVIII. Bd., Weimar 1904.
- Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 7. u. 8. Bd. (=Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinr. Laube, 1. u. II. Bd. herausgeg. von Alex. v. Weilen), Berlin 1906.
- Schröder Edward, Zwei altdeutsche Rittermären, Berlin 1894.
- Schubart Dr. A., Novalis' Leben, Dichten und Denken, Gütersloh 1887.
- Schücking Levin, Die drei Freier, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 548.
- Schultze Siegm., Geheimes Tagebuch von Joh. Falk. 2 Tle., Halle 1898 und 1900.
- Schulze Ernst, sämtl. poet. Werke in 5 Bänden, 3. Aufl., Leipzig 1855.
- Schulze Friedrich, Die Gräfin Dolores, Leipzig 1904 (Probefahrten, 2. Bd).
- Seyler Friederike Sophie, Oberon, König der Elfen. Ein romantisches Singspiel in 3 Aufzügen nach Wieland. Im 11. Bde. des 4. Jahrg. der Deutschen Schaubühne, Augsburg 1792.
- Simrock Karl, Rheinsagen, 4. verb. und verm. Aufl, Bonn 1850.
- Simrock, Deutsche Volksbücher, Frankfurt a. M. 1846—67.
- Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluß der nordischen, 3. Aufl., Bonn, 1869, und 4. verm. Aufl., Bonn 1874.

Specht Karl M. M., Donausagen, Wien 1869.

Spieß Heinrich Christian, Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erd-, Luft-, Feuer- und Wassergeister. Ein Volksmärchen des zehnten Jahrhunderts, Frankfurt und Leipzig 1800.

Steiner Bernhard, Ludwig Tieck und die Volksbücher, Berlin 1893.

Sybel Heinrich v., Erinnerungen an Friedr. v. Uechtritz und seine Zeit, Leipzig 1884.

L. Tiecks Schriften, 20 Bde., Berlin, Reimer 1828–46. Gesammelte Novellen, 14 Bde., Breslau 1835–42. Nachgelassene Schriften, 2 Teile, herausgeg. von R. Köpke, Leipzig 1855.

L. Tieck und Friedr. v. Raumer, Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel, 2 Bde., Leipzig 1826.

Ueber den Wassern 1. Jhrg. 23. Heft, S. 720 (Arnold Ott), München 1908.

Uhland, Gedichte, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1815.

Vernalecken Theodor, Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich, Wien 1859.

Vernalecken Th., Kinder- und Hausmärchen, 2. Aufl., Wien 1892.

Villamaria, Elfenreigen. Märchen für die Jugend, Berlin 1867.

Villars Abbé de, Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes. 2 Teile. Neue Ausgabe, London 1742.

Vogl Joh. Nep., Lyrische Gedichte, Balladen und Erzählungen, Wien 1902.

Voß Abraham, Briefe von H. Voß an Chr. v. Truchseß, Heidelberg 1834.

Voß Joh. Heinr., Shakespeares Schauspiele mit Erläuterungen, Leipzig, 1. Bd. 1818.

Vogt Nikolaus, Rheinische Geschichten und Sagen, 4 Bde., Frankfurt a. M. 1817 ff.

(Vulpus Chr. Aug.), Hulda oder die Nympe der Donau, eigentl. die Saalnice genannt, Leipzig 1804.

Wackernagel Wilhelm, Geschichte d. deutschen Litteratur, 2 Bde., 2. verm. u. verbess. Aufl. besorgt von Ernst Martin; 1. Bd. Basel 1879, S. 283 f.

Wächter Leonhard (Veit Weber), Sagen der Vorzeit, 7 Bde., Berlin 1787–98.

Weinhold Karl, Die Verehrung der Quellen in Deutschland, siehe Abhandlungen der Kgl. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1898.

Weltrich Richard, Wilhelm Hertz. Zu seinem Andenken. Zwei litteratur-geschichtliche und ästhetisch-kritische Abhandlungen, Stuttgart-Berlin 1902.

Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, herausgeg. von Joh. Schickh Wien Gerold 1816 ff.

Windischmann C. J. H., Friedr. Schlegels Philosoph. Vorlesungen. 2 Bde., Bonn 1836.

Witzschel Aug., Sagen aus Thüringen, Wien 1866.

Wolf Joh. Wilh., Deutsche Märchen und Sagen, Leipzig 1845. Die deutsche Götterlehre Ein Hand- und Lesebuch nach Jak. Grimm, Göttingen-Leipzig 1852. Beiträg. zur deutschen Mythologie, 2 Bde., Göttingen-Leipzig 1852; 1857. Zeitschrift für Deutsche Mythologie und Sittenkunde. 4 Bde., Göttingen 1853–59.

Wolff O. L. B., Mythologie der Feen und Elfen vom Ursprunge her bis auf die neuesten Zeiten, 2 Teile, Weimar 1828.

Wullen Dr. Wilh. Ludw., Jakob Böhme's Leben und Lehre, Stuttgart 1836.

„Wunderhorn“, Jubel-Ausgabe besorgt von Eduard Grisebach, Leipzig 1906.

Wuttke Dr. Adolf, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 3. Bearbeitung von Elard. Hugo Meyer, Berlin 1900.

Wurzbach Constantin v., Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. 8. Teil. K. F. Hensler S. 313 ff.

Zedlitz Christian Freiherr von, Waldfräulein, Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 3550.

Zimmer Heinrich W. B., Joh. Georg Zimmer und die Romantiker, Frankfurt a. M. 1888.

Zingerle Ignaz v., Sagen aus Tirol. 2. Aufl., Innsbruck 1891.

Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht XXII. Jhrg. (1908) 5. Heft, S. 326 f. (Gotthold Klee, über Avenarius' Balladenbuch).

Das Donauweibchen. Eine romantische Geschichte der Vorzeit, anonym, Wien 1799.

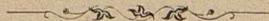
Feenmärchen. Zur Unterhaltung für Freunde und Freundinnen der Feenwelt, anonym, Braunschweig 1801.

(Zachariä), Zwey neue schöne Mährlein 1) von der schönen Melusina, einer Meerfey, Leipzig 1772.

Namenregister.

- Achilles 15.
Allgemeine musikal Zeitung 56.
Alpenburg 16.
Andersen 58 f.
Annalen der Litteratur und Kunst 65 f.
Arnim 51 f., 59, 91.
Athenaeum 9 f.
Avenarius 100.
- Baader Frz. von 5 f.
Bächtold 87, 88.
Basile Graf 91.
Batka 56 f.
Beethoven 56.
Benz Richard 1, 24, 53, 91.
Berger 9.
Biograph. Lexikon d. Kaisertums Österreich 71.
Blomberg A. von 40.
Böhme Jakob 3 ff., 11, 48, 85.
Brandes 60, 99.
Brandl 60.
Brentano 52 f., 82, 91 f.
Brion Friederike 53.
- Cabinet des fées 1.
Castle 92.
Chamisso 47.
Chaucer 1.
Coleridge 60.
Collin 78, 82.
- Deutsches Anonymen - Lexikon 73.
Das Donauweibchen, anonym 73 ff., 77.
Dornröschen 46.
Düntzer 2.
- Eckenolt 51 f., 59, 60, 66.
Eckermann 24.
Ederheimer 5.
Eichendorff Brüder 72.
Eichendorff Joseph v. 91 f.
Engelhardt 52.
- Euphorion 72.
- Falk Joh. 71.
Faßbaender 97.
Fechner H. Adolf 4.
Feenmärchen, anonym 59.
Fischart 52
Förster 82.
Fouqué Albertine von 3, 40.
Fouqué de la Motte Friedrich 1, 3, 9, 10, 11, 36 f., 47 f., 52, 88, 98, 99.
Lebensgeschichte 3, 10, 17, 32 f., 39. — Die Jahreszeiten 17. — Undine 1, 16, 17 ff., 26 f., 28, 29., 32 ff., 36 f., 40, 43, 45, 47, 54, 57, 58, 71, 90, 99, 100. — Das translocirte Aschersleben 17. — Die Zwerge 17. — Goethe und einer seiner Bewunderer 24. — Die Runenschrift 24 ff. — Rheinische Sage 26 ff. — Sophie Ariele 28 ff., 36, 38. — Schön Irsa 32 ff., 38, 47. — Die Elfenkinder 37 f. — Alpin und Jukunde 38. — Fata Morgana 39 f. — Erdmann und Fiametta 40 ff. — Gedichte 33, 39.
Fouqué - Neumann, Die Muses 11, 37.
Foglar 83.
Frey 97.
- Gabalis Graf 1, 15, 48.
Galland 1.
Gerber 73.
Girschner 99.
Glossy 57.
Goedeke 78
Goethe 7 f., 24, 49, 53 f., 60, 65, 71, 85, 97.
Goethe-Jahrbuch 61.
Görres 53, 92.
Göttinger Gel. Anzeig. 17.
- Grillparzer 55 ff.
Grillparzer-Jahrbuch 56 f.
Grimm Brüder 16, 53.
Grimm Jakob 68.
Hafner 65.
Hagemeister 99.
Hamberger Julius 4
Hamerling 93.
Hartmann von Aue 52.
Hauffen 61, 78.
Hauptmann G. 96 f., 100.
Haym 10, 98.
Heine 15 f. 39, 99.
Henne-Am Rhyn 16, 93, 95, 98.
Henninger 92.
Hensler 56, 60, 61 ff., 71 ff., 78 f., 80, 81, 83, 92, 100.
Heraklit 5.
Hertz 93 ff.
Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler 73.
Hocker 39.
Höfler 16.
Hoffmann E. Th. A. 83, 99.
Holtei 82.
Horn Franz 5.
Huber 71.
Hülsen Aug. Ludw. 9 f.
- Iris 88 f.
- Jahrbücher der Litteratur 72, 82.
Jensen 59 f.
Jung-Stilling 3.
- Kalischer 56.
Kant 32.
Kappstein 97.
Kauer 71, 72 f.
Klaiber 86.
Klee 100.
Klamer-Schmidt 33.
Kleinert 93.
Klingemann 72
Koch 36.
Köpke 50, 78.

- Kopp 72.
Kornmann 15.
Kreutzer 56 f.
Küstner 57.
Kurz 89.
- Lachner 89.
Lacroix 1.
Laube 72.
Lessing Mich. Benedikt 12.
Leyen Friedr. von der 93.
Liebrecht 54.
Lit. Echo 97.
Loeben Graf 72, 92 f.
Lohengrin 26 f.
Lortzing 99.
- Marggraff 84.
Matthisson 48.
Maync 90, 100.
Melchisedech 15.
Melusine 49 f., 54, 59 f.
Mendheim 48.
Meyerbeer 71.
Meyer v. Waldeck 53.
Minor 17, 71.
Mörke 72, 86 ff., 100.
Mogk E. 11.
Müller-Fraureuth 2.
Münzer Kurt 60.
Musäus 1.
Musenalmanach d. J. 1798, 48.
- National - Litteratur 36, 48,
61 f., 92
Neue allgem. deutsche Biblio-
thek 76.
Neues biographisches Lexi-
kon 73.
Novalis 3, 5, 98.
- Oettingen Alex von 8.
Ott Arnold 97.
- Panzer 99.
Parazelsus Theophrastus 3,
11 ff., 15 f., 26, 37, 43, 45,
52, 54, 68, 80, 85, 88.
Pauli 100.
Perinet 65, 71, 92.
Petzet 83.
Pfeiffer Wilh 17, 71, 99.
Pissin 72.
Platen 83.
- Platon 15.
Pope 1.
Praetorius 14.
Probst 57.
Pröbß 72.
- Raimund 92.
Reichardt 100.
Reimer 91.
Remigius 15, 92.
Ries-r 52.
Ringelhardt 57.
Roettekcn 44.
Romulus 15.
Rückert 100.
- Sängerfahrt 78, 82.
Schade 93.
Schellberg 53.
Schelling 6 f., 85, 90.
Schiebler K. W 5.
Schikaneder 65, 71.
Schiller 45, 53.
Schlegel Brüder 5.
Schlegel Friedr. 5, 10.
Schlegel A. Wilh 2, 7, 17, 71.
Schmidt Erich 61.
Schmidt G. L. 76.
Schmidt H. 99.
Schriften der Goethe-Gesell-
schaft 71.
Schriften d. Gesellschaft f.
Theatergesch. 72.
Schroeder-Devrient 57.
Schubert G. H. 7.
Schücking 97.
Schultze 71.
Schulze Ernst 84.
Schulze Fried. 52.
Schwind 88.
Seebach 71.
Seyler Fried. Sophie 2.
Shakespeare 1, 2, 37, 39, 48,
61, 68, 89 f.
Simrock 16, 27, 39, 59, 80,
95, 98.
Sokrates 5.
Solger 6, 50.
Sonntag 71.
Spenser 60 f.
Spieß Chr. Heinr. 2 f.
Spohr 56.
Steffens 7.
Stein Charlotte von 53.
- Steiner 49 f., 51.
Storm 87.
Strauß 72.
Sybel 82.
- Taglioni 99.
Tausend und eine Nacht 2, 59.
Theatergeschichtliche For-
schungen 72.
Tieck Dorothea 82.
Tieck Ludwig 2, 3, 5, 44, 46
48, 78 ff., 82, 98, 100.
Till Eulenspiegel 93.
Truchseß Christ. von 23.
- Ueber den Wassern 97
Uechtritz 82.
Universal-Bibliothek 92, 97.
- Varnhagen 10.
Villamaria 100.
Vogl Joh. Nep. 83.
Vogt Nikolaus 91.
Volksbuch Doktor Faust 61.
Voß Abraham 23.
Voß Joh. Heinr. 1, 23 f.
Vulpius 71, 76, 77, 79.
- Wagner Adolf 99.
Wagner Richard 99.
Wallishauser 6.
Weidmann 57.
Weilen 72.
Weltrich 95 f.
Werner Abr. Gottlob 7 f.
Widmann 61.
Wieland 1, 2, 36 f
Wiener Theater Zeitung 57.
Windischmann C. J. H. 5.
Witzschel 76.
Wolff O. L. B. 39.
Wolzogen H. v. 99.
Wunderhorn 52.
Wurzbach 71, 78.
Wuttke-E. H. Meyer 16, 67.
- Zachariä 49.
Zedlitz 92.
Zeitschrift f. deutsche Mytho-
logie 80.
Zeitschrift f. vgl Sprachfor-
schung 54.
Zeitung f. d. elegante Welt 72.
Zimmer Georg 82.
Zimmer Heinrich 82.



Berichtigungen.

Seite	1	Zeile	8	von	oben	lies	die		statt jene.
„	1	„	5	„	unten	„	blieben	„	bleiben.
„	4	Anm.	⁹⁾			„	Schriften	„	Schrifteu.
„	6	Zeile	12	von	oben	„	München	„	Müichen.
„	9	„	23	„	„	„	Hingabe	„	Hingah.
„	9	Anm.	²³⁾			„	Berlin 1798—1800, III. Bd., 1. Stück.		
„	15	Zeile	17	von	unten	„	überschwenglich	statt	überschwänglich.
„	16	„	12	von	oben	„	behandelt	„	behandlt.
„	17	„	21	„	„	„	eingehender	„	eingehender.
„	18	„	13	von	unten	„	Bach!“		
„	19	„	2	von	oben	„	Du!“		
„	20	„	9	von	unten	„	sein	statt	seine.
„	24	„	2	von	oben	„	trochäischen	„	trochäschen.
„	26	„	3	„	„	„	gewitterschwüler	„	gewitterschüler.
„	26	„	18	„	„	„	zutage.		
„	29	„	21	„	„	„	verlorene	„	verloreen.
„	36	Anm.	³¹⁾			„	de la Motte	„	ed la Motte.
„	37	Zeile	1	von	oben	„	Schloßbrunnens	„	Schloßbrunnen.
„	39	Anm.	⁴²⁾			„	versucht hat.		
„	43	„	13	von	unten	„	waren	„	war.
„	44	Anm.	[*]	Zeile	4	von	oben	lies	der.
„	44	„		„	4	von	oben	„	bezeigt.
„	48	Zeile	8	von	unten	lies	Sommernacht.“		
„	56	„	24	von	oben	„	Beethoven	statt	Bethoven.
„	56	„	24	„	„	„	Grillparzer	„	Grilparzer.
„	57	„	10	von	unten	„	Honorar	„	Honor.
„	57	„				„	Anm. ¹³⁾		
„	60	„	11	von	oben	„	Parallelen	statt	Pararellen.
„	60	„	1	von	unten	„	o. J.		
„	64	„	4	„	„	„	warnen.		
„	71	„	10	von	oben	„	durchgeführt	statt	durchgefürt.
„	76	„	7	von	unten	„	Auflage	„	Fassung.
„	77	„	22	von	unten	„	1795.		
„	78	„	8	von	oben	„	„daß.		
„	82	„	10/11	von	oben	lies	Leopoldstädter-Bühne.		
„	94	„	11	von	unten	lies	wird	statt	wlrđ.

20/26E
R N.

Freie Universität Berlin



5231904/188

Berichtigungen.

Seite	1	Zeile	8	von oben	lies die	statt jene.
„	1	„	5	„ unten	„ blieben	„ bleiben.
„	4	Anm. ⁹⁾			„ Schriften	„ Schrifteu.
„	6	Zeile	12	von oben	„ München	„ Müuchen.
„	9	„	23	„	„ Hingabe	„ Hingabe.
„	9	Anm. ²³⁾			„ Berlin 1798—1800, III. Bd., 1. Stück.	
„	15	Zeile	17	von unten	„ überschwenglich	statt überschwänglich.
„	16	„	12	von oben	„ behandelt	„ behandelt.
„	17	„	21	„	„ eingehender	„ eingehender.
„	18	„	13	von unten	„ Bach!“	
„	19	„	2	von oben	„ Du!“	
„	20	„	9	von unten	„ sein	statt seine.
„	24	„	2	von oben	„ trochäischen	„ trochäschen.
„	26	„	3	„	„ gewitterschwüler	„ gewitterschüler.
„	26	„	18	„	„ zutage.	
„	29	„	21	„	„ verlorene	„ verloreen.
„	36	Anm. ³¹⁾			„ de la Motte	„ ed la Motte.
„	37	Zeile	1	von oben	„ Schloßbrunnens	„ Schloßbrunnen.
„	39	Anm. ⁴²⁾			„ versucht hat.	
„	43	„	13	von unten	„ waren	„ war.
„	44	Anm. [*])			„ Zeile 4 von oben	„ Der.
„	44	„		„	„ 4 von oben	„ bezeugt.
„	48	Zeile	8	von unten	lies Sommernacht.“	
„	56	„	24	von oben	„ Beethoven	statt Bethoven.
„	56	„	24	„	„ Grillparzer	„ Grilparzer.
„	57	„	10	von unten	„ Honorar	„ Honor.
„	57	„			„ Anm. ¹³⁾	
„	60	„	11	von oben	„ Parallelen	statt Pararellen.
„	60	„	1	von unten	„ o. J.	
„	64	„	4	„	„ warnen.	
„	71	„	10	von oben	„ durchgeführt	statt durchgeführt.
„	76	„	7	von unten	„ Auflage	„ Fassung.
„	77	„	22	von unten	„ 1795.	
„	78	„	8	von oben	„ „daß.	
„	82	„	10/11	von oben	lies Leopoldstädter-Bühne.	
„	94	„	11	von unten	lies wird statt wrld.	