

Geschichte

der

deutschen Nationalliteratur

im

neunzehnten Jahrhundert.

Von

Julian Schmidt.

Zweiter Band.

Leipzig,

Friedrich Ludwig Herbig.

1853.

An Gustav Freitag.

Erinnern Sie sich noch an unser erstes Zusammentreffen? Es war im Anfang des Jahres 1848, die Lärmglocke der Revolution hatte noch nicht geschlagen, die Gegensätze hatten sich noch nicht geschieden. Wir waren mit Ruge, mit Fröbel, dessen „Republikaner“ wir eben im Theater gegen die üble Gesinnung der Socialisten vertheidigt, mit den jungen Oesterreichern in gemüthlicher Eintracht zusammen. Es dauerte nur ein paar Monate, und die bisher verhüllten Gegensätze traten an's Tageslicht, eine Hand hob sich gegen die andere; nur wir Beide, die wir uns gleich bei unserer ersten Zusammenkunft enge aneinander geschlossen, wir sind treu zusammen geblieben.

Der Dichter der „Valentine“ und des „Waldemar“ hatte mich schon lange angezogen, ehe ich ihn persönlich kannte. Es ging mir wie fast allen Ihren Lesern: was man auch gegen die Stücke einzuwenden hat, man gewinnt daraus den Dichter lieb und wünscht sich ihm zu nähern. Ihre Probleme waren mir zu individueller Natur. Ich fand in dem Verhältniß zwischen dem romantischen Georg und der romantischen Valentine, zwischen dem blasirten Waldemar und der blasirten Georgine keine innere Nothwendigkeit, keine allgemein menschliche Idealität, und daher schien es mir, daß der Schluß bei aller geistreichen Motivirung nur dann überzeugte, wenn man gewisse Voraussetzungen zugab. Aber ich fand darin eine Sprache, die bei vollendeter Bildung doch die reine Natur athmete; eine klar durchdachte Technik, von der wir im deutschen Lustspiel noch keine Vorstellung gehabt, und vor Allem überall die Spuren einer ächten Dichterseele. Von dem allen fand ich bei den meisten der neuern deutschen Dichter das Gegentheil. Bei uns hatte sich die Idee festgesetzt, das Kennzeichen eines Dichters sei die Krankheit, die ewige Verstimmung, die Selbstvergötterung, der Weltschmerz; aber ich habe nie daran geglaubt, ich war stets der Ueberzeugung, der Dichter unterscheide sich nur dadurch vom gewöhnlichen Menschen, daß er die Gegenstände lebhafter, reiner und idealer sehe. Einen Dichter ohne Lust am Leben, ohne erhöhteren Sinn für die Wirklichkeit, und was damit zusammenhängt, ohne Fülle des Gemüths habe ich mir nie vorstellen können; und eine solche Natur wehte mir aus Ihren Dichtungen entgegen, wie ich sie nachher in dem Menschen wieder fand.

Die Ereignisse nahmen gleich darauf eine so ernste Wendung, daß bei einem Gemüth, welches lebhaft die allgemein menschlichen Regungen mitempfand, das heitere Spiel der Poesie unmöglich wurde. Je wärmer der Einzelne fühlte, je eifriger strebte er nach allgemeiner Thätigkeit. Die verwandten Elemente suchten sich, und wenigstens in der Regel ergab sich dann auch, daß Neigungen und Principien Hand in Hand gingen. Unsere Bildung, unsere Gesinnung, unsere sittlichen Principien stimmten fast durchweg überein, während in unserer Natur und unserer Anlage ein Gegensatz stattfand: ich denke, das ist die richtige Grundlage eines dauernden Verhältnisses.

Denke ich an unsere gemeinsame Thätigkeit zurück, so glaube ich, daß, so oft uns auch ein Irrthum begegnet sein mag, wir uns keine ernstlichen Vorwürfe zu machen haben. Wir haben nach bestem Wissen und Gewissen Gerechtigkeit ausgeübt; wir haben niemals eine persönliche Rücksicht walten lassen, nie die Sache aus den Augen gesetzt; keine Menschenfurcht hat uns berührt; wir haben die Gefühlsströmungen der Masse ebensowenig geachtet, als die Empfindlichkeit der Einzelnen, die wir in ihrem Glauben an sich selbst stören mußten; wir haben es treu und ehrlich mit dem Vaterlande gemeint, am meisten da, wo wir seine Neigungen bekämpften.

Was mein Theil an dieser kritischen Thätigkeit war, ist, soweit er die deutsche Literatur betrifft, in diesem Buche niedergelegt. Sie sind mit wärmster Theilnahme meinen Bestrebungen gefolgt, und ich glaube nicht, daß es Viele geben wird, die, was bleibend und was vergänglich daran ist, richtiger zu unterscheiden das Verständniß und die Neigung haben werden. Aus diesem Grunde und als Erinnerung an mehrere Jahre ernstem und bewegtem Zusammenwirken schreibe ich Ihnen dies Buch zu: zugleich aber als Zeichen meiner herzlichsten Freundschaft.

Leipzig, den 15. September 1853.

Julian Schmidt.

Inhalt.

	Seite.
Erstes Capitel.	
Die Literatur der Revolution. — Gegensatz gegen das Zeitalter der Restauration. — Die neufranzösische Romantik. — Heinrich Heine — Ludwig Börne.	1
Zweites Capitel.	
Das junge Deutschland. — Menzel — Mundt — Laube — Guklow.	7
Drittes Capitel.	
Lyrische Versuche. — Anaß. Grün — R. Lenau — K. Beck — L. Ulrich — F. v. Sallet — R. Gottschall — G. Herwegh — F. Freiligrath — R. Reinck — A. Kervisch — Medwig — Daumer.	130
Viertes Capitel.	
Dramatische Versuche. 1. — Grabbe — Büchner — J. Moser — Galm — Herß — Mosenthal — Griekenkerl — Elise Schmidt — H. Meißner — D. Ludwig. — — Das Lustspiel, die Posse und die Tragikomödie — H. Benedix — Theaterzustände.	198
Fünftes Capitel.	
Dramatische Versuche. 2. — Friedrich Hebbel.	268
Sechstes Capitel.	
Novellistische Versuche. 1. — Einfluß des Auslandes — Bulwer — Georges Sand — Eugen Sue — Salonliteratur — Criminalgeschichten — Willibald Alexis — die Frauen — die Gräfin Sahn-Sahn — der jugenglische Roman.	330
Siebentes Capitel.	
Novellistische Versuche. 2. — Reactionäre Stimmung in der Poesie — die Reisen — Fürst Pückler — Sealsfield — Sachländer — phantastische Literatur — Rückkehr zur Wirklichkeit — Adelbert Stifter — Berthold Auerbach — Jeremias Gotthelf.	378
Achtes Capitel.	
Literarische Tendenzen in der deutschen Kunst. — Musik: — 1) Die classische Periode; 2) Weber, Spohr, Marschner, Schubert; 3) Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Wagner. — Bildende Kunst: — Die Düsseldorfser — die Münchner: Cornelius, Kaulbach.	408

Neuntes Capitel.	Seite.
Der theologische und politische Radicalismus. 1. — Strauß — Feuerbach — Ruge — die ästhetische Kritik: Gerwinus — die freien Gemeinden und die Demokratie.	444
Zehntes Capitel.	
Der theologische und politische Radicalismus. 2. — Die souveraine Kritik — Bruno Bauer — Max Stirner — Daumer — Julius — Jordan — Proudhon — Rogge — die Freihändler.	495
Elftes Capitel.	
Schluß. — Neigungen zum Materialismus und zur Naturwissenschaft.	545

Erstes Kapitel.

Die Literatur der Revolution.

Gegensatz gegen das Zeitalter der Restauration. — Die neufranzösische Romantik. — Lord Byron. — Heinrich Heine. — Ludwig Börne. —

Der Uebergangsmoment von der romantischen zur jungdeutschen Literatur läßt sich nicht so genau fixiren, als der Uebergangsmoment von der classischen zur romantischen, da sich die Gegensätze nach beiden Seiten hin auf das Mannigfaltigste verzweigen; aber daß in der That in die allgemeine Stimmung ein ganz gewaltiger Umschlag eingetreten ist, macht sich in allen Gebieten der Wissenschaft und Kunst, des politischen und des socialen Lebens fühlbar.

Was die Träger der neuen Richtung, die sogenannte jungdeutsche Schule betrifft, so könnte man sich leicht versucht fühlen, sie mit der romantischen Schule in Parallele zu stellen, obgleich die letztere an Talent und Bildung unendlich höher steht; es ist derselbe geistreiche Dilettantismus, dasselbe Gotteriewesen, dasselbe Zurschautragen einer gewissen Geringschätzung gegen die Masse und deren Repräsentanten, den Philister, dasselbe Haschen nach paradoxen Wendungen, dasselbe Uebergewicht der Intention über die Ausführung. Aber diese Aehnlichkeit der äußern Erscheinung darf uns doch nicht darüber täuschen, daß in dem Inhalt ein scharfer und harter Gegensatz vorhanden ist.

In dem vorigen Bande bildete bei allen einzelnen Gemälden die Zeit der Freiheitskriege den historischen Hintergrund: auf sie bezog sich, mittelbar oder unmittelbar, bewußt oder unbewußt, Alles, was in Deutschland gedacht, empfunden und erstrebt wurde.

— — O Welt! aus allen Wüsten möcht' ich holen
Die Ligergeister dir zu Aposteln! — —
Wohin ließ ich von meinem Haß mich führen!
Ich wünschte mir den Tiger zum Genossen,
Schon ist in meinem Geist sein Ganch zu spüren,
Und durch mein Herz sein wildes Blut ergossen!

Bei Lenau war die später eintretende, äußerliche, schreckliche Bestätigung nicht nöthig, für die Wahrheit seiner Schmerzen ein Zeugniß abzulegen. Lenau hat nicht getändelt mit seinen Zweifeln, er hat sich nicht wohlgefallen in dem ironischen Bewußtsein von der Verlehrtheit der Welt; er hat mit ernstem Ringen nach dem Halt gestrebt, der ihn über den Wirbel seiner eignen Gedanken erheben sollte, aber seine Hand war zu schwach, ihn zu fassen. Was ihm selber nicht gefrommt, können wir uns aneignen:

Nicht meint das Lied auf Todte abzulenken
Den Haß von solchen, die uns heute kränken;
Doch vor den Schwächern, spät gezeugten Kindern
Des Nachtgeißs wird die scheue Furcht sich mindern,
Wenn ihr die Schranzgestalten der Despoten
Vergleicht mit Janwenz, dem großen Todten,
Der doch der Menschheit Herz nicht still gezwungen,
Und den Gedanken nicht hinabgerungen.

Was jene Keger, die Albigenfer, Savonarola u. s. w., in dunklem Ahnen erstrebten, das ist jetzt zu dem leitenden Problem geworden, von welchem nicht nur die hervorragenden Denker und Dichter getroffen werden, das sich in den einfachsten Angelegenheiten des Tages ausdrängt, das stärker oder schwächer in jedem Herzen vibriert.

Wie krankhaft all unsere moderne Poesie ist, wird die Nachwelt noch lebhafter empfinden, als wir, an deren eignem Innern sie zehrt. Wir selber kommen schon allmählig dahinter, daß häufig genug, was wir als die höchste Blüthe unserer Kunst verehren, der herbste Ausdruck unserer Verlehrtheit ist. Aber indem die Nachwelt, was wir erstrebt und geschaffen haben, im Großen und Ganzen überblickt, wird sie milder in ihrem Urtheil gegen das Einzelne sein; denn sie weiß die Lösung jener Dissonanzen, die wir noch jedesmal als letztes Resultat empfinden.

Einen schlimmern Eindruck macht diese Weltsehmerz-Lyrik, wenn sie aus der krankhaft gereizten Empfindung einer edlen Natur her-

austritt, und zur Manier wird, mit der man auf den Beifall des Publikums spekulirt. Diese Empfindung ist die vorherrschende, wenn wir auf die Schule Grün's und Lenau's übergehen. Hier hat sich die Lyrik in wahrhaft epigrammatische Finessen zugespitzt. Da sie sich im Grunde doch stets in den conventionellen Empfindungen bewegt, und da auf der andern Seite jeder neue Dichter das Bedürfniß empfindet, sich durch irgend eine kühne Wendung von seinen Vorgängern zu unterscheiden, so kommt man endlich dazu, die frühere lyrische Bearbeitung der Empfindungen zum eigentlichen Gegenstand zu machen, diese nun noch weiter lyrisch zu subtilisiren und dann diese Sammlung von Auspielungen mit künstlicher Naivetät zu überstricken. Durch die Combination der verschiedenartigsten Elemente geräth diese Mischung in ein phosphorescirendes Schillern, welches den Schein des Lebens annimmt, obgleich es eigentlich nur ein Zeichen der Fäulniß ist.

Was die Dichter der neuen Schule von unsern ältern Lyrikern unterscheidet, ist, daß sie niemals bei der Sache sind. Dies „bei der Sache sein“, was man gewöhnlich mit „Objectivität“ bezeichnet, scheint uns bei der Kunst die Hauptsache. Die Kunst und die Wissenschaft hat die Aufgabe, den Gegenstand in sinnlicher Klarheit zu zeigen, nicht verwirrt durch anderweitige Vorstellungen. Es ist in der Malerei ebenso. Der Künstler kann die brillantesten Farben und Linien anwenden, sie werden keinen Eindruck machen, wenn sie nicht der Sache angemessen sind, und wenn sie die Einheit der Stimmung stören. Fast in keinem Zweige der Kunst wird die Abweichung von diesem Gesetz so in's Große getrieben, als in der Lyrik. Man gebraucht den Gegenstand fast lediglich dazu, eine Reihe glänzender Bilder, Reflexionen, Gefühle daran zu knüpfen, ohne sich im Geringsten darum zu kümmern, ob sie in irgend einem Verhältniß zum Gegenstand stehen. Daraus ergiebt sich in Beziehung auf die Form eine vollständige Styllosigkeit, in Beziehung auf den Inhalt ein breites, kokettes Verweilen bei Nebensachen und eine leichtfertige Hast in der Darstellung der Hauptsache, endlich in Beziehung auf die ideale Färbung, auf die sittliche Grundstimmung, die den Gegenstand erst in das Reich der Kunst zieht, eine an's Wunderbare streifende Unklarheit und Rathlosigkeit.

Der wirkliche Dichter ist immer objectiv, das heißt, er wählt immer die realen Charaktere und Ereignisse so, wie er sie für sein Ideal braucht, und er wendet diejenigen Farben und Striche

an, die dazu geeignet sind, diesem Ideal Leben zu verleihen. Wir haben immer das Gefühl der innern Nothwendigkeit, welches der wesentliche Prüfstein für den Werth eines Gedichtes ist. Heutzutage ist es unsern Dichtern unmöglich, sich auf längere Zeit in einen Gegenstand mit Andacht zu vertiefen. Wenn sie nicht bei der Gelegenheit ihre Ansichten über Gott und Welt, ihre Kenntnisse in der Naturwissenschaft und im Contrapunkt, ihre metaphysischen Grundsätze und die Reminiscenzen aus dem Salongeschwätz anbringen können, so erscheint ihnen die simple Beschäftigung mit einer Begebenheit oder mit einem Gefühl höchst verächtlich und gemein. In dieser Beziehung sollten sie einmal Bürger's Leonore studiren, auf welche man jetzt so geringschätzig herabfieht. Jene alten Dichter verehrten in der Poesie die Kunst; sie begnügten sich nicht mit gelegentlichen Einfällen, sondern sie studirten mit Ausdauer und Andacht die Gesetze ihres Schaffens. Wenn aber heutzutage ein junger Dichter einiges Sprachtalent hat, so liest er den Byron, den Heine, Lenau, Grün u. s. w. und wirft die Brocken, die ihm davon übrig bleiben, wenn es hoch kommt, in einer neu erfundenen Manier zusammen, in der Regel aber ohne Manier, wie es gerade fällt. —

Unter den Dichtern, die in der Schule Grün's und Lenau's aufwuchsen, hat das meiste Aufsehen seiner Zeit Karl Beck erregt. Unter seinen Werken sind die bekanntesten: „Nächte, gepanzerte Lieder“, (1838), „der fahrende Poet“, (1838), „Stille Lieder“, (1840), „Janko, der Roßhirt“, (1841) und „Lieder vom armen Mann“, (1846). — Die erste unter diesen Sammlungen, die noch den Studentenjahren angehört, und über die man also eigentlich nicht mit dem Dichter rechten sollte, ist nur dadurch bemerkenswerth, daß sie selbst in den gebildeten Klassen des Volkes nicht bloß Interesse, sondern zum Theil Begeisterung hervorrief, und doch ist selten oder nie ein so gänzlicher Mangel an Gedanken, Empfindungen und Vorstellungen mit einem so unerhörten rhetorischen Schwulst verbunden gewesen.

Karl Beck bemüht sich, in diesen Gedichten ein Evangelium der Zukunft aufzustellen, und zwar ist es Börne, den er als Propheten desselben aufzutreten läßt. Nun dürfte aber unter sämmtlichen Schriftstellern kein Einziger so wenig geeignet sein, einen neuen Glauben zu verkündigen, als Börne, der in seiner Polemik immer lebhaft, zuweilen glänzend, in seinem Inhalt zum Erschrecken dürftig ist.

Der nüchterne Mann würde sich in diesen überschwenglichen Redensarten am letzten wieder erkennen, wo „die Zeit den Dichter im Glühweinrausch der Rüsse umschlingt.“ Wenn wir von diesen unklaren Vorstellungen absehen, die der unreife Dichter durch Ueberspannung zu verbergen sucht, so sollten wir wenigstens in den kleineren Bildern, die sich auf Studentenleben und anderes beziehen, was dem Dichter wohl bekannt sein konnte, eine größere Plastik erwarten; aber auch hier verliert er sich beständig in fade Allegorien, die zu wenig interessant sind, als daß man sich versucht fühlen sollte, sie zu lösen. — In den späteren Gedichten, die viel weniger Aufsehen machten, ist ein bedeutender Fortschritt unverkennbar; namentlich im „Janko“ sind einzelne Schilderungen aus dem Zigeunerleben in Ungarn vortrefflich. Später freilich hat er dieses Costüm zu sehr ausgebeutet, weil es in die Mode gekommen war, und weil er eine leichte und sichere Wirkung damit erreichte. Ueberhaupt ist der Umfang seines Talentes immer sehr klein geblieben. — Drei jüngere österreichische Dichter aus derselben Schule, Alfred Meißner („Ziska“ 1846, „Gedichte“ 1845), Moriz Hartmann („Kelch und Schwert“ 1845, „Schatten“ 1851) und Friedrich Bach haben einzelne gute Lieder gedichtet, sie geben aber keinen wesentlich neuen Beitrag zur Charakteristik der Zeit.

Unter den norddeutschen Dichtern der Schule hat die meisten Anerkennung Friedrich von Sallet (starb 1843) gefunden. Was ihn vorzugsweise berühmt gemacht hat, ist das „Laienevangelium,“ von welchem der damalige philosophische Radicalismus um so mehr entzückt war, als er darin die kühnsten Ideen fand, die seiner Gewohnheit, gedankenlos zu schwärmen, doch keine Gewalt anthaten, da sie ihm aus der Schule geläufig waren. Der Titel erinnert an Schefers „Laienbrevier,“ aber es ist das eine unglückliche Erinnerung, denn bei Schefers finden wir fast überall tiefe, sorgfältig ausgeführte, wenn auch oft nur halb wahre Gedanken, bei Sallet dagegen zerstreute unzusammenhängende Reminiscenzen aus Hegel'schen Sätzen in einer trostlosen Prosa. Eine Jugend, die sich an so unreifem Most berauschte, verräth eine starke Verwilderung des Geschmacks. — Noch ärger hat es der zweite philosophische Dichter gemacht: Titus Ulrich, der in seinen beiden größern Gedichten: „das hohe Lied“ (1845) und „Victor“ (1848) so tief sinnig, so bacchantisch begeistert und so gedankenreich wurde, daß für dasjenige, was man sonst gewöhnlich in der Poesie sucht, Empfindung, Schilderung,

Charakteristik, Melodie u. s. w. nicht mehr der geringste Raum übrig blieb. Daß der Dichter sich vorzugsweise von Feuerbach'schen Ideen bestimmen ließ, hätte an sich seine Poesie nicht beeinträchtigt, aber man muß Gedichte, wie „die Künstler“ oder „das Ideal und das Leben“ mit diesen Erzeugnissen eines wüsten Rausches und einer unreifen Natur zusammenstellen, um zu begreifen, wie tief wir auch in dieser Gattung der Poesie seit jener Zeit gesunken sind. — Wir könnten unter den philosophischen Dichtern noch manche mehr oder minder berühmte Namen aufzählen, z. B. Wilhelm Jordan („Blocke und Kanone“ 1842, „Irdische Phantasien“ 1842, „Schaum“ 1842, „Demurgos“ 1852), aber wir begnügen uns damit, einen einzelnen Dichter hervorzuheben, der von allen „Dichtern des Gedankens“ am wenigsten confus ist, am ernstlichsten nach einer bestimmten Form strebt und am umfangreichsten producirt.

Rudolf Gottschall fing mit den „Liedern der Gegenwart“ an (1841), Schul-Exercitien im Herwegh'schen Styl, deren Liberalismus, trotz aller Vorliebe für die Extreme, eigentlich sehr gutmüthig war. Dieselbe Gutmüthigkeit zeigt sich z. B. auch in dem kleinen politischen Festspiel „die Marseillaise.“ In diesem Gedicht wie in seinen übrigen schon ziemlich zahlreichen Dramen, wiegt der rhetorische, phrasenhafte Charakter vor. Es läßt sich darüber nicht viel sagen. Auch die Faustiade „Foufied“ übergehen wir, und bemerken nur, daß er nach Schiller's Rath die Unbefriedigung des Gedankens in die That auflöst. Es gehört dies Experimentiren gebildeter, aber eigentlich wenig inhaltreicher Dichter in ein späteres Capitel. — Dagegen müssen wir länger bei einem Thema verweilen, welches des Dichters eigentliche Domäne geworden zu sein scheint, das Thema der Frauen-Emancipation, den Gegensatz der Sinnlichkeit gegen den christlichen Spiritualismus. Zwei größere Werke „Madonna und Magdalena“ (1843) und „die Göttin. Hohelied vom Weibe“ (1852) beschäftigen sich mit dieser Aufgabe. Das letztere Gedicht glauben wir hier mit um so mehr Recht hervorheben zu dürfen, als ein berühmter Aesthetiker, Herr Rosenkranz, es in seiner „Aesthetik des Pöblichen“ S. 275. als eine der bedeutendsten Schöpfungen der neueren Poesie bezeichnet.

Der doppelte Titel ist nicht etwas Gleichgültiges; er deutet die doppelte Natur des Werkes an. Die „Göttin“ ist nämlich ein weibliches Individuum, welches ungefähr wie Gukow's Maha Guru durch eine sonderbare Verkettung der Umstände zu der Einbildung

verleitet wird, sie wäre eine Göttin. Zugleich spielt aber der Nebengedanke hinein, daß ihre Geschichte ein Symbol von dem Loose des Weibes überhaupt sein soll.

Wenn wir nicht irren, so ist es Fouqué, der in einer Novelle eine ähnliche Geschichte behandelt. Ein frommes Mädchen wird zur Zeit der französischen Revolution von den wilden Banden der Sansculotten gezwungen, bei ihrem unheiligen Feste die Göttin der Vernunft darzustellen. Dieser unfreiwillige Frevel erschüttert ihr Inneres so, daß sie wahnsinnig wird. Gottschall hat denselben Vorwurf gewählt, aber er giebt ihm eine andere Wendung. Marie, die Heldin des Stücks, ist an einen Mann verheirathet, der wegen seiner girondistischen Gesinnung in den Kerker des Convents das Todesurtheil erwartet. Sie geht zu den verschiedenen Führern der Revolution, um Gnade für ihn auszuwirken, endlich kommt sie zu Hebert und Chaumette, welche ihr die Freiheit des Gatten versprechen, wenn sie die Göttin der Vernunft spielen will. Sie entschließt sich zu diesem Opfer, welches sie zuerst als solches betrachtet, dann aber überlegt sie in anticipirten Feuerbach'schen Ideen, daß eigentlich doch der Mensch die wahre Darstellung der Gottheit sei, und daß also in der göttlichen Verehrung eines sterblichen Weibes gar kein Frevel, sondern etwas sehr Vernünftiges liege. In dieser Exaltation macht sie auch das Fest mit; als sie nachher aber erfährt, daß ihr Mann doch hingerichtet ist, als ferner Robespierre das höchste Wesen wieder einführt und sie zur Abdankung zwingt, verliert sie den Verstand und ergeht sich in einer Reihe wüster Visionen, z. B. sie prügelt sich einmal mit der Madonna, bis sie endlich den Hungertod stirbt, um als reine Gottheit in die Lüfte zu verschweben. Um diesem seltsamen Ereigniß die zweckmäßige Grundlage zu geben, hat der Dichter uns die Vorgeschichte der „Göttin“ mitgetheilt. Marie wird zuerst halb wider ihren Willen in ein Kloster gesteckt, aus demselben durch ihren Liebhaber entführt, wieder zurückgebracht, in einen Kerker geworfen, dann durch die Revolution befreit, worauf sie mehrere Jahre hindurch in glücklicher Ehe lebt und nur durch den Tod ihres Kindes betrübt wird. Das Alles sind Momente, deren ideellen Zusammenhang mit dem spätern Ereigniß und deren Anwendung zu einer tiefern Lösung des psychologischen Problems man sich wohl vorstellen könnte; allein es ist dem Dichter nicht gelungen, diesen Zusammenhang wirklich zu entwickeln, ja er hat nicht einmal den Versuch gemacht. Man

könnte sich denken, es wäre durch das Kloster eine tiefe Gläubigkeit in Mariens Herz eingepflanzt, und wenn später auch die Leidenschaft und der gesunde Menschenverstand sie factisch aus diesem Kreise herausgerissen, so wäre doch ein Rest der alten Gesinnung in ihrer Seele zurückgeblieben, der nachher bei dem größten Frevel wieder zum Vorschein kommen und sie in den Wahnsinn treiben müßte. Oder man könnte sich vorstellen, die strenge Klosterzucht hätte in ihr einen Haß gegen das Christenthum und gegen das Princip der Entfagung überhaupt erregt und sie zu einer begeisterten Seherin gemacht, die ihre spätere, wenn auch nur momentane göttliche Stellung als einen Triumph über die Kirche auffaßte. In beiden Fällen wäre ein ideeller Zusammenhang der Vorgeschichte mit dem Hauptereigniß hergestellt. Aber keins von Beiden geschieht. Das Kloster wie die Ehe ist genrehast und ironisch behandelt, das Eine wie das Andere übt gar keine Wirkung auf die Seele der Heldin aus, und man würde nicht begreifen, wie der Dichter überhaupt darauf gekommen ist, die Vorgeschichte zu erzählen, wenn man nicht annähme, es habe ihm dunkel vorgeschwebt, in der Marie ein Bild des Weibes überhaupt in seinen verschiedenen hervorstechenden Phasen zu schildern. Abgesehen davon, daß eine solche symbolische Verallgemeinerung einer individuellen Geschichte dem Begriff der Kunst widerspricht, hätte auch in diesem Fall der Dichter seinen Zweck verfehlt, denn Marie ist ebensowenig wahre Nonne wie wahre Freiheitsheldin; sie ist ihrer Anlage nach ein gutes Ding, welches allerdings in seltsame Lagen geräth, aber in Lagen, die lange nicht hinreichen, ihre unerhörten Empfindungen und Vorstellungen zu erklären; sie ist mit einem Wort ein Wesen ohne Leben, ein bloßes Gedankending des Dichters.

Von der allgemeinen Unklarheit und Rathlosigkeit in Beziehung auf die ideale Auffassung ist dieses Gedicht ein merkwürdiges Beispiel. Betrachtet man die Geschichte an sich, so ist die Absicht des Dichters ohne Zweifel, eine psychologische Krankheitsgeschichte zu schildern. Marie endet im Wahnsinn, sie redet in diesem Wahnsinn einen unerhörten Unsinn, und bewegt sich in den scheußlichsten Vorstellungen. Das ist doch wohl ein unglücklicher Ausgang, und wir werden der Heldin, wenn wir überhaupt Interesse an ihr nehmen, nur unser Mitleid schenken können. Aber der Dichter versteht es anders. In einem einleitenden Vorgedicht, welches den Titel führt: „das Weib,“ werden die verschiedenen Stufen der Vergöttlichung

des Weibes durchgenommen; zuerst Venus Anadyomene, dann Madonna und Magdalena, endlich die Göttin der Vernunft. In diesem letztern wird gesagt, die erste Göttin der Vernunft sei zwar dem muthigen Beginnen erlegen, weil sie zu schwach gewesen, aber: „Folgt ihr nach, ihr Jüngerinnen! Dringt kräftiger zum Siege hin! . . . Laßt euch durch Erd' und Himmel tragen, und wird auch zu des Abgrunds Thor die Seele ruhelos gestoßen, so zieht des Denkers Hölle vor dem Himmel der Gedankenlosen. Des Weibes Ziel und Glück auf Erden wird nur durch den Gedanken klar . . . Von keiner fremden Gnadensonne, durch eignen Zauber nur verklärt, so sei als Venus als Madonne, das Weib, das irdische, verehrt!“ Und wenn das geschehen sein wird: „So denkt der stillen Götterleiche, die in der Zukunft Pforten lag, . . . dann flechtet in die Dornenkronen der Rose Pracht, des Lorbeers Ruhm, die Göttin der Vernunft soll thronen in freier Frauen Heiligthum!“

Wie in aller Welt steht dieser Inhalt mit dem Gedicht in Verbindung? Marie hat sich ja nicht freiwillig als freies Weib, als Prophetin, als Göttin aufgestellt, sie ist eine treue Gattin gewesen, und nur durch den spitzbübischen Chaumette, um ihren Gatten zu retten, zu jener unpassenden und unheiligen Rolle verführt worden. Was hat sie also eigentlich gethan, worin ihr die Jüngerinnen nachfolgen sollen? Sie ist dupirt worden, und hat darüber den Verstand verloren, das ist doch gewiß kein sehr einladendes Vorbild. — Es wäre endlich Zeit, dem nachgerade sehr langweiligen Geschwätz von der Weiberemancipation ein Ende zu machen. Der Dichter sagt: „Es wird ein glücklicher Geschlecht zu einem Kranz die Blumen winden: der Sinne Reiz und schönes Recht, der Seele Schmelz und tief Empfinden!“ und er unterstreicht diesen Gedanken, um ihn noch besonders hervorzuheben. Und doch hat schon Göthe in seinen zahllosen Gedichten nichts anderes gethan, als diesen Reiz der Sinne und diesen Schmelz der Seele mit einander zu versöhnen, und vor und nach Goethe haben die Dichter zu Hunderten dieselbe Melodie angestimmt, und was die Dichter gesungen haben, das haben die andern Leute gethan. Welchem Menschen fällt es noch ein, zu längnen, daß in der Liebe sich Geistiges und Sinnliches ebenbürtig paare? Jene Ideen sind also nichts, als hergebrachte jungdeutsche Phrasen, in wohl lautende Verse eingekleidet.

Bei diesem einzelnen Punkt bleibt die Unsicherheit des Urtheils nicht stehen. Es sind eine ziemliche Zahl von Episoden aus der

Revolutionsgeschichte eingeführt: Danton, Marat, Robespierre, Charlotte Corday u. s. w., von denen Jeder in einer Art Romanze seine Weltanschauung ausspricht. Diese Manier, die seit Lenau in unsern episch-lyrischen Gedichten hergebracht ist, verfennt das Wesen der Lyrik. Im Drama dulden wir es, wenn die einzelnen Personen im Monolog die abscheulichsten und absurdesten Grundsätze aussprechen, weil die dialektische Bewegung des Dramas diese Irrthümer des Verstandes und Herzens corrigirt oder unschädlich macht; im lyrischen Gedicht dagegen wollen wir den Dichter, die Natur, die Poesie selbst hören. Die Situationen des lyrischen Gedichts mögen so verworren sein wie sie wollen, die ideale Stimmung muß von allgemein menschlicher Wahrheit sein. Darum sind jene melodramatischen Ergüsse des Wahnsinns am Schlusse des Gedichts unstatthaft. Wir haben über Robespierre, Marat u. s. w. in neuester Zeit überflüssig viel psychologische Studien erhalten; wir wissen ganz genau, daß sie alle eigentlich sehr uninteressante Persönlichkeiten waren, durch die Ironie der Weltgeschichte in eine unnatürliche Stellung versetzt. Dem Dichter imponiren diese Personen, ihm imponirt auch die Idee der Revolution; andererseits hat er aber wieder zu viel gefunden Menschenverstand und zu viel Erfahrung, um sie unbedingt gelten zu lassen. Statt nun das Eine an dem Andern zu corrigiren, läßt er die eine Empfindung in die andere spielen, und dadurch kommt nicht bloß in sein Urtheil, sondern selbst in seine Zeichnung und seinen Styl etwas Unstütes und Rebelhaftes.

Der Dichter wendet gleich von vornherein eine Heine'sche Ironie an, die seinem Zweck widerspricht. Gleich die erste stille Neigung Marien's zu einem blonden Candidaten wird bespöttelt. Noch schlimmer ist es, als Marie ihre Bestimmung mitgetheilt wird, in's Kloster zu gehen. Die Anrede, die hier an sie gehalten wird, mußte entweder im Sinne ihrer Angehörigen gefaßt sein, oder sie mußte die Empfindungen des Mädchens selbst wieder spiegeln. Das konnte nun Furcht vor dieser düstern unbekanntem Stätte sein, vielleicht mit etwas Schwärmerei gemischt, Andacht und Schalkhaftigkeit, oder was der Dichter sonst in ihrer Seele finden wollte. Statt dessen wendet er Bilder an, wie sie in dem bekannten Bettgesang des Romanzero, wo der erboste Rabbi auf den erbosten Mönch schimpft, sehr wohl angebracht sind, die aber in die Seele eines jungen Mädchens verlegt, einen geradezu scheußlichen Eindruck machen, z. B.

Du wirst die Braut von Jesu Christ,
Durch himmlische Liebe verklärt:
Und nebenbei, was das Beste ist,
Ganz sorgenfrei ernährt!
Der tausend mit sieben Broden geleht,
Gesättigt ein gläubiges Vertraun:
Er speißt mit einem Herzen jezt
Die Liebe von tausend Frau'n
Die Schönheit verwehrt in dem leuschen Serail,
Die Tugend die ewige reißt!
Der Körper wird hier wie ein lästiger Balg
Der Seele abgestreift! u. s. w.

In diesem Ton der Ironie geht es weiter fort.

Bei der Schilderung von Marat werden zuerst alle möglichen historischen und mythologischen Reminiscenzen aufgeboten, Citate aus B. Hugo u. s. w., die eben als bloße Vergleichenungen nicht dazu beitragen, ein Bild abzurunden, und die zum Theil auch unrichtig und geschmacklos sind. Ganz in's Wüste verliert sich die Bildersprache in dem letzten Theil. Noch lange bevor Marie wahnsinnig wird, hält sie einen Monolog, in dem sie die Schrecknisse der Weltgeschichte zusammenfaßt und dann die Frage aufstellt: „Wo schläft denn Gott, nachdem er diese Welt zum Spiel wie eine bunte Seifenblase aus thönerner Pfeife blies?“ Zuletzt tritt sie an das Paradebett der Geschichte:

Den Schleier reiß' ich von den bleichen Zügen,
Die Lächer reiß' ich von den mürben Leibern,
Und all die alten Bunden bluten frisch!
Das ist das Regelspiel der Weltgeschichte;
Das sind die Renne, die der Herr geschoben!
Ist's nicht genug des Spiels, ihr blut'gen Dyrer?
Wir nehmen selbst die Kugel jezt zur Hand,
Im eignen Spiele gilt der eigne Wurf!
Der Arm ist stark — Gott rolle seine Betten,
Wir selber rollen unsers Glückes Kugel!
Um's Haupt der Volkschlucht Stumm und Wetterbraus,
Wo eine losgefaß'ne Hölle jauchzt,
Wir rufen nicht: Hilf, Gott! Hilf, Samiel.
Die Todeskugel gießen wir allein,
Ein Freischütz ist der Mensch und soll es sein.

Was hat eine solche Sprache, eine solche Vertiefung in die Symbolik des Regelspiels, ein solcher Wortwitz mit der Kugel, die theils zum Schießen, theils zum Rollen gebraucht wird, eine solche Anticipation des Freischüzes, bloß weil dort auch Kugeln gegossen

werden, für einen Zweck? Welche Stimmung des Gemüthes soll sie anregen? Wir finden keine Antwort. Die Bilder gehen mit dem Dichter durch, der Dichter läßt ihnen völlig die Zügel, ohne zu sehen, wohin sie ihn führen. — Von dem Schluß, wo Marie in wirklichen Wahnsinn verfällt, reden wir nicht, da man von einem Delirium verständige und ästhetische Folgen nicht erwarten wird; aber wir stellen auch hier die Frage auf: Was haben die modernen Dichter für ein Interesse daran, uns mit den Gedanken und Empfindungen von Verrückten bekannt zu machen? Zusammenhangslose Einfälle an einander zu reihen, dazu gehört keine erhebliche dichterische Begabung.

Die echte Lyrik schlägt nur solche Töne an, die in jedem Herzen wiederklingen, sie drückt nur Empfindungen aus, die allgemein menschlicher Natur und daher jedem gesunden Sinne verständlich sind. Die neuere Lyrik thut das Gegentheil. Ihr Vorbild war die französische Reaction gegen die Convenienz der alten Formen. Da diese etwas Eigenes der hergebrachten Empfindungsweise nicht entgegenzusetzen hatte, so war sie genöthigt, nach Raritäten zu suchen; sie fragte sich: wie mag ein Dalai-Lama, ein Fakir, ein Mufti, oder ein Gespenst, ein Kameel u. s. w. in dem oder jenem gegebenen Fall empfinden? und dies Problem des Verstandes dichtete sie nun zu einem Gemälde aus. Sie konnte ihren Werth, da irrationelle Empfindungen weder Tiefe noch Stärke zulassen, nur in dem Reichthum und der Gewandtheit der Formen suchen. In dieser Beziehung haben V. Hugo's Orientalen das Höchste erreicht. Die wunderbarsten Verschlingungen der Strophen, die seltsamsten Reime, und doch überall Correctheit und Grazie. Aber die Bilder, Rhythmen und Reime dienen nicht einem poetischen Zweck, sie sind selbst Zweck; die Wucht des Tonfalls überkäubt die Gedanken wie die Empfindungen, wir erstaunen über diese Kunst des Spiels, aber weder unser Nachdenken noch unser Gemüth wird theilhaftig. Wir bewundern die Sicherheit in diesen chromatischen Gängen, aber wir hören keine Melodie. Die Draperie, der Seidenstoff, die Landschaft, die Farbe im Allgemeinen zeugen von einer Meisterhand, aber wir sehen keine Augen, aus denen eine Seele strahlt.

Etwas Aehnliches läßt sich von dem Dichter sagen, der eine zweite Schule der Lyrik eröffnete, von Freiligrath.

Ferdinand Freiligrath (geb. 1810 zu Detmold) trat mit seinen ersten Gedichten 1835 hervor. Es waren darunter bereits einige seiner besten, z. B. der Löwenritt, die allgemeine Aufmerksamkeit war also bereits auf ihn gerichtet, und als er sie gesammelt herausgab, wetteiferten Publikum und Kritik, in ihm den Sänger der Zukunft zu feiern.

Von einer Seite verdiente er unzweifelhaft diese Anerkennung. Außer Rückert hat kein Dichter mit so großer Virtuosität die Sprache gehandhabt. Am reinsten zeigt sich das in seinen Uebersetzungen aus Moore, V. Hugo, Lamartine, Burns u. s. w.; man findet in denselben keine Spur von jenem steifen gezwungenen, Wesen, welches in der Regel lyrische Uebersetzungen charakterisirt; sie klingen wie Originalgedichte, und dabei ist nicht nur der Sinn, sondern auch Ton, Farbe und Stimmung der Gedichte auf das Geistreichste wiedergegeben. Seine Fertigkeit in der Handhabung des Metrums und des Reimes ist bewundernswürdig. Er spielt mit dem Alexandriner, in dem die Deutschen früher nur das steife, pedantische Wesen gesehen hatten, mit derselben Leichtigkeit und Sicherheit, wie mit der Ottave, dem Sonett und andern italienischen Weisen. Diese Virtuosität verführt ihn sogar, wie die herumreisenden Geiger und Clavierspieler, sich unnöthige Schwierigkeiten zu schaffen, deren Ueberwindung mehr die technische Fertigkeit, als den guten Geschmack verräth. Er bewegt sich mit großer Vorliebe in unerhörten und gewaltsamen Reimen, die dem Ohr zwar keinen besonders angenehmen Eindruck machen, die aber doch durch die Leichtigkeit imponiren, mit der er ihrer Herr wird, und es ist nicht zu läugnen, daß wenigstens ein Theil seines Erfolgs diesem Virtuositenthum zugeschrieben werden muß.

Vor einem geläuterten Geschmack wird diese Virtuosität nicht immer Stich halten. Es ist schon an sich unangenehm, fortwährend durch unerhörte Reime, wie Gnu, Karru, Rothwildstapfen, Zapfen, Broden, Loden, athletisch, Fetisch, Nebelkufe, Hufe, Kof, troff, Bafe, Krake, Zante, Levante, Gabarre, Cigarre, Guitarre, Hoango, Fandango u. s. w. in der Aufmerksamkeit auf Sinn, Rhythmus und Melodie gestört zu werden, und es ist das allerdings ein Zeichen von des Dichters vollständig unmusikalischem Ohr; noch schlimmer ist es aber, wenn es die Aufmerksamkeit auf Bilder lenkt, welche ohne eigentliche Bedeutung sind. Dasselbe begegnet Freiligrath mit seinen Bildern, sie sind nicht aus der herrschenden Stimmung, dem