This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

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

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

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

Nutzungsrichtlinien

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

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

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

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

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

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

Über Google Buchsuche

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

Kritische Gänge.

Von

Friederich Theod. Vischer,

Doctor der Philosophie, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität Tübingen.

Zweiter Band.

Tübingen,

bei Ludwig Friedrich Fues.

1844.

1/4
31
2

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite.

II. Zur bildenden Kunst. (Fortsetzung)

Kunstbestrebungen der Gegenwart. Von Anton Hallmann 3

III. Zur Poesie.

I. Zur Kritik früherer Poesie.

Die Litteratur über Goethes Faust 49

II. Zwei Erscheinungen neuerer Poesie.

Eduard Mörike. Maler Nolten. Novelle in zwei Theilen 216

Gedichte von Eduard Mörike 243

Herwegh. Gedichte eines Lebendigen 282

Gedichte eines Lebendigen, zweiter Band 316

IV. Zur wissenschaftlichen Aesthetik.

Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik . . . 343

V. Vorschlag zu einer Oper. 399

Ich kann diese Gelegenheit nicht unbenützt lassen, einige ganz sinnentstellende Druckfehler, welche sich in meinen Aufsatz über Shakspeare im litterar-historischen Taschenbuch von Prutz 1844 eingeschlichen haben, hier anzuzeigen.

S. 77. L. 4. v. u. nach: Wille, das Komma zu streichen.
S. 82. L. 10. v. u. verhöhnt, lies: versöhnt.
S. 115. L. 8. v. o. niemals, lies: einmal.
S. 121. L. 11. v. u. Erinnerung, lies: Erinnye.
S. 122. L. 6. v. o. geäffte, lies: größte.
S. 127. L. 11. v. o. Identität, lies: Idealität.
S. 128. L. 7. v. u. flieht, lies: fließt.

II.

Zur bildenden Kunst.

(Fortsetzung.)

Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart.

Von

Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inſpector.

Berlin, Buchhandlung des Berliner Leſecabinets. 1842.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 25. ff.)

Niemand ſchien bisher weniger geneigt, die Anſichten über die neuere Kunſt und ihre Aufgabe, welche aus der Betrachtung der vergangenen Perioden und ihrer Vergleichung mit der Gegenwart unwiderlegbar hervorgehen, mit dem philoſophiſchen Kunſthiſtoriker zu theilen, als die Künſtler ſelbſt; um ſo freudiger begrüßen wir die erſte befreundete Stimme, die hier aus dem Gebiete der productiven Kunſt uns entgegenkommt. Die kleine Schrift hat bekanntlich gleich nach ihrem Erſcheinen vieles Aufſehen gemacht und denjenigen Widerſpruch erfahren, welchen jede Wahrheit zu gewarten hat, die kräftig in das Dunkel verjährter Vorurtheile und bequemer Denk-Trägheit blitzt. So ſchrieb man von Rom in der Allg. Zeitung, man bedaure, daß der Verf. den düſteren Religionsſtreit in die heitere Welt der Kunſt hineingetragen habe; als ob er nicht umgekehrt vielmehr den finſteren Fanatismus aus ihr verbannen, die verbleichten Gebilde einer ausgelebten Phantaſie, um welche ſich die Theologen noch ſtreiten, aus ihr ausſcheiden wollte. In das Kunſtblatt hat der ſonſt billige

und beſonnene Kugler *) zu meinem Befremden eine ſehr boshafte Kritik aufgenommen, deren Verfaſſer ohne auch nur eine Ahnung von einer Bewegung der Kunſt im Geiſte der Zeit und im Unterſchiede vom Geiſte früherer Zeiten zu haben, die mancherlei Confuſionen, die in dieſem Schriftchen mitunterlaufen, ſich auf eine feine und biſſige Weiſe zu nutze macht. Hallmann bedarf freilich in vielen Punkten, daß man ſeine Gedanken erſt ordne und zurechtbringe, aber dem Strauchelnden hat nicht der Blinde den Weg zu zeigen. Uns iſt das Büchlein um ſo willkommener, da es durchaus den Stempel jener Naivität trägt, welche ſammt aller ihrer Unklarheit und logiſchen Verwirrung an ächten Künſtlern ſo liebenswürdig läßt. Wir werden allerdings dem Verf. oft widerſprechen müſſen; er iſt nicht durchaus mit ſich und der Zeit im Reinen, der Grundgedanke zieht ſich nur wie der rothe Faden durch ſein Gewebe, verliert ſich oft zwiſchen Widerſprüchen, Boruſſianismen, Berlinismen, tritt aber dann auch wieder hell und glänzend hervor. Die Nachſicht, die ſich der Verf. für ſeine ſtyliſtiſche Unvollkommenheit erbittet, hat er in der That ſehr in Anſpruch zu nehmen, er ſteht nicht nur mit dem Ausdruck, ſondern auch mit der Satzbildung, der Conſtruction, mit allen Theilen der Grammatik, ſelbſt mit Rechtſchreibung und Interpunction

*) Nach dem neuerdings im Kunſtblatt erſchienenen Sendſchreiben von Kugler an ſeinen Mit-Redacteur Förſter über die Bilder von Gallait und de Vieſve zweifle ich nicht mehr, daß der Letztere dieſe Kritik aufgenommen hat; denn Kugler ſpricht hier ein zu geſundes Verſtändniß der Aufgabe der modernen Kunſt aus, er begreift zu gut, wie ſie ſich aus dem ariſtokratiſchen Bann unpopulärer Ideale zum Geſchichtlichen und Demokratiſchen zu bewegen hat, als daß er jene Beurtheilung Hallmann's in gut Overbeckiſchem Geiſte hätte billigen können.

auf einem ziemlich gespannten Fuße; wo er aber warm wird, scheint ihm auch die Sprache leichter zu werden und er bewegt sich in einer Fülle von originellen Vergleichungen lustig vorwärts.

Es sind einzelne, ungleichzeitig entstandene Aufsätze, der erste in Berlin, der zweite in Rom, der dritte wieder in Berlin, der vierte in Dresden geschrieben; sie verbinden sich aber durch die Einheit der Grund-Idee, wie sie nach Anlaß, Ort und Zeit verschieden sein mögen, ganz von selbst zu einem Ganzen.

Der erste dieser Aufsätze, „Kunstzustände" überschrieben, beginnt mit einer Anklage gegen die Unselbstständigkeit, den Nachahmungsgeist der gegenwärtigen Kunst, das Urtheilen nach vergleichenden, aus der Vergangenheit genommenen Maßstäben. Da nun S. 3 ausdrücklich von dem systematischen Abrichten zur Nachäffung in den Kunstschulen die Rede ist, so erwartet man, diese Anklage, welche zunächst gegen die formelle Bildung unserer Künstler geht, weiter ausgeführt zu sehen. Allein man sieht bald, daß dem Verf. eigentlich eine andere Anklage vorschwebt, der Vorwurf gegen unsere Zeit nämlich, daß sie immer noch nicht begreifen will, wie der Inhalt ihrer Kunst, das ästhetische Ideal überhaupt für sie ein anderes sein müsse, als das Ideal vergangener Kunstperioden. Hier ist also zwischen Inhalt und Form (ihre höhere Einheit könnte dabei immer fest gehalten werden) nicht gehörig unterschieden, und dieß rührt wohl daher, daß der Verf., obwohl er alle Künste, insbesondere auch die Malerei im Auge hat, doch vorzüglich als Baukünstler spricht. In der Baukunst nämlich kann nicht gefragt werden, was gebaut werden soll, die Aufgaben sind durch Kirche, Staat, Privatzwecke vorgeschrieben; darin sind sich alle Epochen der Kunstgeschichte gleich. Wohl

Vet. Ger. III B. 344

Kritische Gänge.

Von

Friederich Theod. Vischer,

Doctor der Philosophie, Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität Tübingen.

Zweiter Band.

Tübingen,

bei Ludwig Friedrich Fues.

1844.

THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD
5 - NOV. 1937

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite.

II. Zur bildenden Kunst. (Fortsetzung)
Kunstbestrebungen der Gegenwart. Von Anton Hallmann 3
III. Zur Poesie.
I. Zur Kritik früherer Poesie.
Die Litteratur über Goethes Faust 49
II. Zwei Erscheinungen neuerer Poesie.
Eduard Mörike. Maler Nolten. Novelle in zwei Theilen 216
Gedichte von Eduard Mörike 243
Herwegh. Gedichte eines Lebendigen 282
Gedichte eines Lebendigen, zweiter Band 316
IV. Zur wissenschaftlichen Aesthetik.
Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik . . . 343
V. Vorschlag zu einer Oper. 399

Ich kann diese Gelegenheit nicht unbenützt lassen, einige ganz sinnentstellende Druckfehler, welche sich in meinen Aufsatz über Shakspeare im litterar-historischen Taschenbuch von Prutz 1844 eingeschlichen haben, hier anzuzeigen.

S. 77. L. 4. v. u. nach: Wille, das Komma zu streichen.
S. 82. L. 10. v. u. verhöhnt, lies: versöhnt.
S. 115. L. 8. v. o. niemals, lies: einmal.
S. 121. L. 11. v. u. Erinnerung, lies: Erinnye.
S. 122. L. 6. v. o. geäffte, lies: größte.
S. 127. L. 11. v. o. Identität, lies: Idealität.
S. 128. L. 7. v. u. flieht, lies: fließt.

II.

Zur bildenden Kunst.

(Fortsetzung.)

Kunstbestrebungen der Gegenwart.

Von

Anton Hallmann, vormals Königl. Preuß. Hofbau-Inspector.

Berlin, Buchhandlung des Berliner Lesecabinets. 1842.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1843. Nr. 25. ff.)

Niemand schien bisher weniger geneigt, die Ansichten über die neuere Kunst und ihre Aufgabe, welche aus der Betrachtung der vergangenen Perioden und ihrer Vergleichung mit der Gegenwart unwiderlegbar hervorgehen, mit dem philosophischen Kunsthistoriker zu theilen, als die Künstler selbst; um so freudiger begrüßen wir die erste befreundete Stimme, die hier aus dem Gebiete der productiven Kunst uns entgegenkommt. Die kleine Schrift hat bekanntlich gleich nach ihrem Erscheinen vieles Aufsehen gemacht und denjenigen Widerspruch erfahren, welchen jede Wahrheit zu gewarten hat, die kräftig in das Dunkel verjährter Vorurtheile und bequemer Denk-Trägheit blitzt. So schrieb man von Rom in der Allg. Zeitung, man bedaure, daß der Verf. den düsteren Religionsstreit in die heitere Welt der Kunst hineingetragen habe; als ob er nicht umgekehrt vielmehr den finsteren Fanatismus aus ihr verbannen, die verbleichten Gebilde einer ausgelebten Phantasie, um welche sich die Theologen noch streiten, aus ihr ausscheiden wollte. In das Kunstblatt hat der sonst billige

und beſonnene Kugler *) zu meinem Befremden eine ſehr boshafte Kritik aufgenommen, deren Verfaſſer ohne auch nur eine Ahnung von einer Bewegung der Kunſt im Geiſte der Zeit und im Unterſchiede vom Geiſte früherer Zeiten zu haben, die mancherlei Confuſionen, die in dieſem Schriftchen mitunterlaufen, ſich auf eine feine und biſſige Weiſe zu nutze macht. Hallmann bedarf freilich in vielen Punkten, daß man ſeine Gedanken erſt ordne und zurechtbringe, aber dem Strauchelnden hat nicht der Blinde den Weg zu zeigen. Uns iſt das Büchlein um ſo willkommener, da es durchaus den Stempel jener Naivität trägt, welche ſammt aller ihrer Unklarheit und logiſchen Verwirrung an ächten Künſtlern ſo liebenswürdig läßt. Wir werden allerdings dem Verf. oft widerſprechen müſſen; er iſt nicht durchaus mit ſich und der Zeit im Reinen, der Grundgedanke zieht ſich nur wie der rothe Faden durch ſein Gewebe, verliert ſich oft zwiſchen Widerſprüchen, Boruſſianismen, Berlinismen, tritt aber dann auch wieder hell und glänzend hervor. Die Nachſicht, die ſich der Verf. für ſeine ſtyliſtiſche Unvollkommenheit erbittet, hat er in der That ſehr in Anſpruch zu nehmen, er ſteht nicht nur mit dem Ausdruck, ſondern auch mit der Satzbildung, der Conſtruction, mit allen Theilen der Grammatik, ſelbſt mit Rechtſchreibung und Interpunction

*) Nach dem neuerdings im Kunſtblatt erſchienenen Sendſchreiben von Kugler an ſeinen Mit-Redacteur Förſter über die Bilder von Gallait und de Vieſve zweifle ich nicht mehr, daß der Letztere dieſe Kritik aufgenommen hat; denn Kugler ſpricht hier ein zu geſundes Verſtändniß der Aufgabe der modernen Kunſt aus, er begreift zu gut, wie ſie ſich aus dem ariſtokratiſchen Bann unpopulärer Ideale zum Geſchichtlichen und Demokratiſchen zu bewegen hat, als daß er jene Beurtheilung Hallmann's in gut Overbeckiſchem Geiſte hätte billigen können.

auf einem ziemlich gespannten Fuße; wo er aber warm wird, scheint ihm auch die Sprache leichter zu werden und er bewegt sich in einer Fülle von originellen Vergleichungen lustig vorwärts.

Es sind einzelne, ungleichzeitig entstandene Aufsätze, der erste in Berlin, der zweite in Rom, der dritte wieder in Berlin, der vierte in Dresden geschrieben; sie verbinden sich aber durch die Einheit der Grund-Idee, wie sie nach Anlaß, Ort und Zeit verschieden sein mögen, ganz von selbst zu einem Ganzen.

Der erste dieser Aufsäze, „Kunstzustände" überschrieben, beginnt mit einer Anklage gegen die Unselbstständigkeit, den Nachahmungsgeist der gegenwärtigen Kunst, das Urtheilen nach vergleichenden, aus der Vergangenheit genommenen Maßstäben. Da nun S. 3 ausdrücklich von dem systematischen Abrichten zur Nachäffung in den Kunstschulen die Rede ist, so erwartet man, diese Anklage, welche zunächst gegen die formelle Bildung unserer Künstler geht, weiter ausgeführt zu sehen. Allein man sieht bald, daß dem Verf. eigentlich eine andere Anklage vorschwebt, der Vorwurf gegen unsere Zeit nämlich, daß sie immer noch nicht begreifen will, wie der Inhalt ihrer Kunst, das ästhetische Ideal überhaupt für sie ein anderes sein müsse, als das Ideal vergangener Kunstperioden. Hier ist also zwischen Inhalt und Form (ihre höhere Einheit könnte dabei immer fest gehalten werden) nicht gehörig unterschieden, und dieß rührt wohl daher, daß der Verf., obwohl er alle Künste, insbesondere auch die Malerei im Auge hat, doch vorzüglich als Baukünstler spricht. In der Baukunst nämlich kann nicht gefragt werden, was gebaut werden soll, die Aufgaben sind durch Kirche, Staat, Privatzwecke vorgeschrieben; darin sind sich alle Epochen der Kunstgeschichte gleich. Wohl

aber kann zwiſchen dem Gehalte, d. h. der Beſtimmung eines Gebäudes und der Form oder dem Style ein ungeheurer Widerſpruch entſtehen, wenn Formen, welche die geiſtig anders beſtimmten Zwecke eines Zeitalters mit ſich brachten, auf ein modernes Gebäude angewendet werden, wie wenn z. B. eine chriſtliche Kirche nach dem „Schema eines griechiſchen Tempels“ gebaut wird, und der Verf. thut daher ſehr wohl, gegen das Dreſſiren der Schüler auf todte Formen verklungener Weltalter zu eifern. Allein ganz anders wendet ſich die Sache bei der Sculptur und noch mehr bei der zeitgemäßeſten der bildenden Künſte, der Malerei. Hier iſt nicht die Frage: dürfen wir Aufgaben, die wir mit früheren Jahrhunderten gemein haben, in dieſem oder jenem ſchon dageweſenen Style behandeln? Hier iſt die Frage: können die Aufgaben, die Gegenſtände früherer Kunſtepochen noch die unſeren ſein? Auf dieſe Frage, wobei es ſich um etwas ganz Anderes handelt, als um freie oder unfreie Nachbildung vorhanden geweſener Style, lenkt der Verf. unverſehens durch die Zwiſchenbemerkung ein: „wenn dann überhaupt Madonnen gemalt werden müſſen“ und ſtellt ſich darauf mit folgendem Satze mitten in die Erörterung der Natur des modernen Ideals: „ja, ich glaube, die Zeit bricht an, wo die Gegenwart ſich fühlt und in ihre Rechte tritt, wo wir anfangen uns zu begnügen mit dem, was wir haben können, ohne uns das Leben mit dem Gewimmer nach verlorenen Paradieſen zu vergällen.“ Dann, ſtatt dieſen Punkt zu verfolgen, kehrt er aber wieder zur anderen Frage zurück, wie viel wir in der Form von dem Style früherer Künſtler zu lernen haben, verlangt eine freie Bildung des Schönheitsgefühls durch Betrachtung ihrer Werke, nicht ein unfreies Nachahmen, und ſpricht begeiſtert, ſelbſt

in gebundene Rede übergehend, die Ueberzeugung aus, daß unserer Zeit der Geist der Schönheit nicht verloren sei. Man könnte unbeschadet der Selbständigkeit unserer ästhetischen Schöpfungen noch weit mehr einräumen, ja fordern; man könnte verlangen, daß unsere Maler mit ungleich mehr Entsagung und Unterwerfung und ungleich längere Zeit sich in die Zucht der großen Meister des Styls, eines Raphael, eines Mich. Angelo begeben; aber man will die Maler des Mittelalters nicht zunächst in ihrem Style, sondern in ihren Stoffen nachahmen, und daher sucht man nicht die Meister auf, welche die Stoffe dieses Zeitalters bereits mit freiem weltlichem Schönheitssinn und entbundener Energie darstellten, sondern diejenigen, die das Kirchliche in ächt kirchliche, d. h. in unfreie und blöde Formen gefaßt haben. Es handelt sich hier um eine Weltansicht, nicht um einen formellen Bildungsgang. Wer für die höchste Aufgabe der Kunst noch jetzt Madonnen und Heilige hält, der thut ganz recht, den Fiesole nachzuäffen. Daß aber diese größere Zeitfrage nach der Natur des modernen Ideals es ist, was den Verf. unvermerkt beschäftigt, sehen wir dann hauptsächlich aus seinen Aeußerungen über Overbeck und einer Bemerkung über den verschiedenen Eindruck, den die in Einem Saale des Städel'schen Instituts zu Frankfurt einander gegenübergestellten Bilder Overbecks und De Kayſers hervorbrachten: man erfreute sich an dem lebensvollen Schlachtbilde und ließ die pfäffische Vorlesung über Kunstgeschichte hängen. Es haben sich manche Stimmen vernehmen lassen, welche die Schuld davon bloß auf den seichten Sinn der Menge schoben, die unter allen Umständen durch ein Abbild der unmittelbaren, Jedem geläufigen Wirklichkeit von der ernsten Sammlung, die ein ideales

Werk in Anſpruch nimmt, ſich werde ablocken laſſen. Man muß wirklich zugeben, daß der Fall keine ganz reine Probe lieferte. De Kayſers Schlachtbild war bei allen ſeinen Vorzügen kein hiſtoriſches Bild im hohen Style, wie es z. B. die Alexandersſchlacht in Pompeji iſt; das Publikum, wie es iſt, hätte aber vorausſichtlich nicht nur einem aſcetiſch trübſinnigen, ſondern auch einem weltlich freien, aber im Geiſte ernſter Größe und Idealität componirten Bilde ſeine Aufmerkſamkeit entzogen, um ſie einem genreartigen zuzuwenden. Man ſetze Wächters Hiob neben ein modernes Bataillen- oder Geſellſchafts-Stück, und ſicherlich wird jener verlaſſen, dieſes von Neugierigen umringt ſein. Trotzdem hat Hallmann vollkommen Recht; denn nicht nur die Menge, die oberflächlichen Genuß ſucht, ſondern auch der wahre Kenner, der tief und geſund fühlende Menſch wird dem aus dem Grabe beſchworenen Geſpenſte den Rücken kehren und das volle Leben aufſuchen; das gewöhnlichſte Genre-Bild (und ein ſolches war De Kayſers Bild doch nicht) iſt immer noch wahrer, als das Schattenbild eines entſchwundenen und daher unwahren Ideals. Es iſt dies ein Punkt, über den ich bei verſchiedenen Anläſſen mit Hervorhebung reichlicher Gründe, welche noch Niemand widerlegt hat, mich ausgeſprochen habe. Wer nicht hören will, mit dem iſt freilich nicht zu ſtreiten; wer nicht einſehen will, daß verſchiedene Weltalter verſchiedene Weltanſchauungen haben, daß uns nicht taugen kann, was dem Mittelalter taugte, daß die höchſten Stoffe der Kunſt für eine Zeit, welche Luther, Kant, Fichte, Schleiermacher, Schelling, Hegel geſehen hat, nicht dieſelben ſein können, wie für das Zeitalter der Päbſte; wer aus Scheu vor Ideen nicht begreifen will, daß die Kunſt einen Entwicklungsgang hat,

auf welchem sie die Phantasiegestalt verklungener Zeiten wie Schlangenhäute abwirft; wer zwischen Eisenbahnen und Dampfschiffen noch der Madonna räuchern will, dem wollen wir seinen Frieden nicht stören.

Der Verf. gibt hierauf einen kurzen Ueberblick über die Zustände der neueren Kunst in Deutschland und spricht zuerst von München. Indem er hauptsächlich die Architektur im Auge hat, dringt sich ihm bei aller Anerkennung des Geleisteten doch die Thatsache auf, daß man hier im Laufe von ein paar Jahrzehenden den ganzen Cyklus der Style durchlief, den Jahrhunderte, Jahrtausende durchwanderten, aber nichts Neues, nichts Eigenes zu schaffen vermochte. Wir werden auf die Frage, warum unsere Zeit keinen Architektur-Styl zu erzeugen vermag und wie Vieles aus dieser Thatsache folgt, woran Niemand denkt, nachher zu sprechen kommen. Dagegen gibt H. zu, daß inmitten dieser geschäftigen Reproduction immer noch des Selbständigen genug hervortrete, und führt als Beweis hievon Cornelius mit dem jüngsten Gerichte an, muß aber freilich sein Lob durch die Bemerkung einschränken: „ob aber, allgemein genommen, jene Darstellungsart mit der ganzen Denkweise der Zeit sich verträgt, ob überhaupt symbolische Darstellungen, ob ein gemalter Himmel, ob die gemalten Schrecken der Hölle noch subtil genug sind, die Bilder unserer Gedanken zu bereichern und zu ergänzen? Das ist eine andere Frage.“ Vermöchte er seine Intentionen klarer auseinanderzusetzen, so hätte unser Verf. aussprechen müssen, wie sich die Malerschule in München in der Anschauung der großen italienischen Meister und gefördert durch umfassende Aufgaben al fresco schnell zu der Ausbildung eines Styles im intensiven Sinne des

Wortes entwickelte, und hierin, in seinem charaktervollen, dem Mich. Angelo wahrhaft verwandten Style wäre Cornelius Verdienst zu suchen gewesen. Dann aber war zu erörtern, daß und warum trotz dem kein wahrhaft organisches Kunstleben hier entstehen konnte. Man hatte jetzt wieder Styl, aber man wußte nicht, was damit anfangen, und der erste Meister dieses Styls verschwendete seine Kraft an Dinge, welche für Kinder-Holgen und die Wände katholischer Wirthshäuser, aber nicht für das helle Auge des neunzehnten Jahrhunderts gehören, statt daß er auf dem edlen Pfade der Heldensage, den er eingeschlagen, fortschritt. Ungleich mehr Keime einer neuen Kunst liegen in Schnorr's Darstellungen einheimischer Sage und Geschichte, in manchen tüchtigen Leistungen der Genre-Malerei und Landschaftmalerei; Rottmann mußte auch bei einer noch so flüchtigen Uebersicht genannt werden, der mit aller Großartigkeit der sogenannten historischen Landschaft die individuelle Wahrheit und Physiognomie vereinigt, wie unsere Zeit sie fordert, und daher in seinem obwohl beschränkten Gebiete das erfreulichste Bild eines ächt modernen Malers darbietet.

Jetzt wirft H. einen Seitenblick auf Frankreich, sein Zurückbleiben in der Architektur, die Schuld knechtischer Verehrung der antiken Form, sein Voranstreben in der Malerei, wobei nur die den Franzosen eigne Kraft dramatischer Spannung und Hervorhebung des schlagenden Moments neben den vom Verf. genannten Vorzügen und Mängeln bestimmter hätte hervorgehoben werden sollen. Dann setzt er nach England über, erfreut sich der neuen, aus nie ganz unterbrochener Festhaltung dieser nationalen Form erklärbaren, Leistungen im mittelalterlichen Baustyle und räumt

dem geringen maleriſchen Talente des engliſchen Volks wenigſtens das Verdienſt glücklicher Nachbildung des wirklichen Lebens und eines friſchen Colorits ein. Nach dem ruſſiſchen Eiſe wollen wir ihm nicht folgen, ſondern mit ihm zu der Erwägung zurückkehren, daß im Allgemeinen unſere neuere Kunſt bis jetzt ein Abſpiegeln der vergangenen Kunſt geblieben iſt und daß es ſich jetzt endlich fragt „ob wir als vernünftige Weſen des neunzehnten Jahrhunderts wieder von Neuem anzufangen haben, oder ob wir es vorziehen, uns vielleicht von Manchem nüchtern nennen zu laſſen, aber demungeachtet einen Weg einzuſchlagen, der für den Augenblick undankbar und hart ſcheinen mag, aber auf dem uns das Bewußtſein unſeres Strebens nach Klarheit und Wahrheit aufrecht erhalten wird.“ Der Verf. hat ſich hier offenbar verſchrieben, bei „oder“ ſollte ein Gegenſatz folgen, etwa „oder ob wir Copiſten der Vergangenheit bleiben wollen“; es lag ihm aber ſchon Preußen im Sinne, von dem er nun ſprechen will, und da er von der „kalt zu nennenden Verſtandesrichtung“ in dieſem Theile von Deutſchland etwas zu ſagen vorhatte, ſo gerieth ihm dieß ſchon hier in die Feder, er nimmt das „oder“ im erklärenden Sinne, bevorwortet, daß die moderne Kunſt eine nüchterne, ſcheinbar proſaiſche Grundlage haben müſſe und bahnt ſich ſo den Weg, einem deutſchen Stamme, dem er doch das Prädikat kalter Verſtändigkeit geben muß, dennoch beſonderen Beruf für die Schöpfung eines neuen Kunſtlebens zu vindiciren. Es wäre nur zu wünſchen, daß er dieſen Punkt gründlicher erörtert hätte. Wir haben die Aufklärung und die „lange dürre Zopfzeit“ hinter uns, wie das Alterthum und das Mittelalter dieſelbe vor ſich hatte, und ebendarum können wir nicht bauen, bilden, malen, als wäre

alle dieſe Aufklärung, ſo phantaſielos ſie war, nicht dageweſen. Die Aufklärung hat jede Art von Olymp geſtürzt; ſeit ſie ſich geltend machte, kann der göttliche Geiſt nimmermehr in überweltlichen Typen gefaßt und dargeſtellt werden; ſeit ſie gewirkt hat, gibt es keine Götter mehr. Wie unendlich dadurch die Kunſt eingebüßt hat, liegt am Tage; denn das Kunſtideal ſcheint eben zu fordern, daß, was von göttlichen Kräften im menſchlichen Leben zerſtückelt ſichtbar wird, vereinigt in beſonderen, von allen Mängeln gereinigten Geſtalten außer und über der Welt glänze. Alle diejenigen, welche dieſen Verluſt nicht verſchmerzen können, wollen noch Mythologie, heidniſche oder chriſtliche, als höchſten Zweig der Kunſt. Allein der unendliche Verluſt war ein unendlicher Gewinn. Jetzt erſt iſt uns die Welt aufgethan, da die in Götter verdichteten Nebel nicht mehr zwiſchen ihr und unſerem Auge hinziehen; jetzt erſt weiß die Welt ſich ſelbſt göttlicher Kräfte voll, da die jenſeitigen Geſtalten, die das ihr ausgeſogene Mark in ſich zuſammendrängten, ſich in weſentliche innere Bewegungen und Mächte des Lebens ſelbſt aufgelöst haben. Die Aufklärung war die negative Vorausſetzung dieſes modernen, götterloſen aber weltlich heiteren, mythenleeren aber geſchichtvollen Ideals; ſie konnte keine Schönheit ſchaffen, aber ſie fegte das Afterbild einer ausgelebten Art der Schönheit hinweg und ebnete den Boden für eine neue. Ebendeßwegen aber, weil die abſtracte Verſtändigkeit der Aufklärung nicht ſchöpferiſche, ſondern nur negativ vorbereitende Bedeutung für das moderne Ideal haben kann, liegt ſogleich der Zweifel nahe, ob das Land, das vorzugsweiſe Sitz derſelben war und noch heute Sitz der verſtändigen oder richtiger der reflectirten Bildung iſt, ob Preußen beſonderen Beruf zu der

Schöpfung einer neuen Kunst haben könne. Hören wir unsern Verfasser. Er sagt, Preußen stehe unbedingt für Deutschland an der Spitze des Fortschritts, und so stelle sich denn auch der Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit nirgends deutlicher heraus, als in der Düsseldorfer Schule. Freilich übersetzt er den letzteren Ausdruck sonderbarer Weise gleich darauf durch: ein stetes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen. Bei dem Ausdruck: Kampf der Gegenwart mit der Vergangenheit, denkt man an einen rüstigen Streit zwischen einer doppelten Richtung der Schule, einer katholisirenden und einer andern, welche die Aufgaben der modernen Kunst begreift. Sollte dafür irgend ein Beleg gegeben werden, so hätte der Verf. dem einzigen Maler der ganzen Schule, den er nennt, Schadow, etwa Lessing und den geschichtlichen Geist seiner neueren Werke entgegenstellen müssen; er spricht aber nur von der „elegischen Stimmung“ Schadow's, wie er den katholischen Dogmatismus der neueren Kunst, der doch sehr bestimmte Behauptungen sehr hartnäckig verficht, unzulänglich subjectiv bezeichnet, und setzt übrigens nur seine eigene Ueberzeugung hinzu, daß die Zeit dieser Romantik entwachsen sei. Bei dem anderen Ausdruck „Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen“ aber denkt man an das Gemachte, unproductiv Reflectirte, was die Bilder dieser Schule (mit ehrenwerthen Ausnahmen) charakterisirt, und davon wäre allerdings eben im Zusammenhang mit den vorausgeschickten Prädicaten des preußischen Stammcharakters zu reden, es wäre zu bemerken gewesen, wie dieselbe Reflexionsmanier, welche einst in der Form der Berliner Aufklärung sich aussprach, sich jetzt nur auf andere Stoffe geworfen hat, und wie man all' diesen Madonnen, klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w.

immer noch den ganzen Nicolai anfühlt. Der Verf. bricht aber hier mit der kurzen Bemerkung ab: „es bleiben uns von dieſer Schule noch einige bedeutende Talente und ein in techniſcher Hinſicht ſehr großer Fortſchritt in der Malerei, worin ſie faſt in demſelben Maaße der Münchner Schule voran, als ſie noch gegen die beſſeren Franzoſen zurück iſt.“ Ich überlaſſe es dem Verf., dieſe Behauptung zu vertheidigen. Er wird ſich, wenn er in den Fall kommt, wohl genöthigt ſehen, zwiſchen Technik und Technik zu unterſcheiden; bedeutet das Wort eine gründliche und täuſchende Ausführung des Einzelnen, ſo mag er Recht haben, bedeutet es aber Styl, ſo hat er großes Unrecht. Uebrigens iſt dieſer ganze Abſchnitt viel zu dürftig; durch den Titel ſeines Schriftchens hatte ſich der Verf. zu einer viel gründlicheren Darſtellung der neueren Schulen verpflichtet.

Nun geht H. auf die preußiſche Hauptſtadt über und erklärt nicht unfein aus der „ſcharf prononcirten Verſtandesrichtung und ſpekulativen Philoſophie“, deren Sitz dieſe Stadt iſt, daß die Künſte der Meſſung und der ſcharf beſtimmten Form, Architectur und Bildhauerei, hier bis jetzt glücklicher gediehen, als Malerei. Er ſetzt hinzu, daß eine Vergleichung mit München leicht ungerecht ausfalle, wenn man nicht erwäge, daß in Bayern ein vorherrſchender Hang des Regenten, in Berlin nur anerkanntes Bedürfniß das Motiv architectoniſcher Werke ſei. Dieſer Punkt wäre werth geweſen, weiter verfolgt zu werden. An der ſogenannten Kunſtblüthe in Bayern kann kein Mann, der es mit einem Volke redlich meint, eine Freude haben. Ueberall iſt das Nothwendige, Haushalt, Recht, Volkserziehung das Erſte und wenn erſt dafür geſorgt iſt, mag die Kunſt von ſelbſt aus dem Wohlſtande des

gesättigten Lebens hervorsprossen; wo aber die Kunst eine Verschwendung auf Kosten des Gemeinwesens ist, wo nicht zuerst die geistige Bildung des Volks bis dahin geführt ist, die Schönheit aus sich hervorzubringen und zu fühlen, sondern diese eine exotische Pflanze für einige lorgnettirende Kenner bleibt: da hat sie keine Wurzeln, da kann man ihre Scheinblüthe im Namen des Nothwendigen, von dem sie zehrt, nur beklagen. Wenn dagegen in Berlin eine verständige, lobenswerthe Sparsamkeit hierin waltet, so drängt sich doch auch hier die allgemeine Unfähigkeit des Zeitalters, einen eigenen Baustyl zu schaffen, selbst in Schinkels Werken auf, wie sich der Verf., der übrigens die hohe Bedeutung dieses Mannes gebührend anerkennt, sich nicht verbergen kann. Ist in einer Kunst, die ihrem ganzen Wesen nach von antikem Leben und Geist so unzertrennlich ist, wie die Plastik, irgend eine Annäherung an nordische Form, Tracht, Physiognomie möglich, so ist es Rauch, der vor Schwanthalers ähnlichen Bestrebungen die glückliche Aufgabe der Darstellung großer Zeitgenossen voraus hatte, gelungen, sie ins Werk zu setzen; sein Name findet hier den verdienten Preis. Weiter wird von Berlin die Durchbildung des Details gerühmt, die sich in auffallend glücklicher Weise auch auf die mannigfache Formenwelt der Industrie- und Fabrik-Artikel erstrecke. Mit gutem Rechte ist auch diese Sphäre berührt. Wo immer die Kunst blühte, ruhte sie auf dem fruchtbaren Boden des Handwerks. Freilich drängen sich aber bei unserer gegenwärtigen Geschicklichkeit in den Artikeln der Industrie mancherlei Zweifel gegen einen solchen im Handwerke liegenden Keim der höheren Kunst auf. Hätte nicht, wenn diese Handfertigkeit bei uns, wie bei den Griechen und im Mittelalter,

berufen wäre, die Mutter künstlerischer Form zu werden, das Ergebniß längst sichtbar werden müssen? Und wenn dieß nicht der Fall ist, sind wir nicht aufgefordert, wohl zu unterscheiden zwischen der raffinirten Vervielfältigung und Verwicklung der Bedürfnisse, denen das moderne Handwerk dient, und dem edlen, immer noch naturtreuen Luxus der guten griechischen und mittelalterlichen Zeit? Ist in jener zwar untergeordneten, aber darum nicht verächtlichen Sphäre das wesentlichste Merkmal einer werdenden Kunstblüthe, ein sich bildender durchgängiger Styl, in gegenwärtiger Zeit bemerkbar? Sehen wir nicht vielmehr eine zerstreute Unendlichkeit willkürlicher, meist nachgeahmter Formen?

Als weitere Stütze seiner Hoffnungen nennt der Verf. die Persönlichkeit des Königs von Preußen. Aber welche Art von Kunst muß das sein, deren Aufschwung von dem zufälligen Umstande abhängt, ob ein einzelner Mensch sie befördert oder nicht? „Ein Baum, der nicht im groben Volksboden sich genährt, nein einer, der nach oben sogar die Wurzeln kehrt". Oder kann Jemand im Ernste glauben, daß die Mediceer, daß Päpste, wie Julius II., die hohe Kunstblüthe ihrer Zeit geschaffen und nicht vielmehr zur Entwicklung reif nur vorgefunden und unterstützt haben? Haben nicht selbst die neueren Fortschritte der Kunst, so wenig sie, verglichen mit jenen großen Perioden, besagen wollen, ihren Grund in etwas ganz Anderem, als in der Kunstliebe des Königs von Bayern? Waren Karstens, Wächter, Schick, ihre Begründer, von Königen unterstützt? Der Verf. spricht einen „beseligenden" Glauben an die hohen Gaben und das „edele" Wollen des regierenden Hauptes aus, doch es entgeht ihm nicht, daß er besserer, in der Macht der Zeit überhaupt liegender Gründe für seine Hoff-

nungen bedarf. Da nun Berlin im Vordergrunde der modernen Bildung steht, so scheint er darin den Beweis für die oben ausgesprochene Bestimmung dieser Hauptstadt gefunden zu haben. Es ist wahr, daß Berlin ein Hauptsitz moderner protestantischer Bildung ist, allein ein bedeutender Beruf zur Kunst setzt Bewegungen voraus, welche bis jetzt daselbst eben keinen glücklichen Boden gefunden haben. Wie wenig der Verf. sich der Erfordernisse erinnert, welche zwischen dem ganz allgemeinen Prädikate moderner Bildung und einem künstlerischen Geiste noch in der Mitte liegen, beweist die Stelle S. 17, wo er sich der Ruhe Preußens unter einer väterlichen Regierung erfreut und ihm die Frage gar nicht in den Sinn zu kommen scheint, wie entfernt ein absolut monarchisches Land demjenigen Zustande des Volkslebens steht, aus dessen lebendiger Regung die Kunst, die Blume freier Nationen, erst hervorgehen kann.

Neben dieser Stimmung „ruhigen Vertrauens", neben diesem „glücklichen Zustande, von welchem der Nachwelt ein Denkmal zu hinterlassen Preußen sich sehnt", hebt nun der Verf., in seiner Weise ohne Zusammenhang, andere Zeitmomente hervor; zuerst die durch vereinte Forschungen erzielte Aufhellung der Vergangenheit. Daß dieß ein höchst wichtiger Punkt ist, bedarf keines Beweises. Wir kennen die Geschichte, Lebensformen, Physiognomie vergangener Zeiten, fremder Völker; eine wahrhaft geschichtliche, durch tausend Anachronismen und Verstöße gegen das Kostüm nicht mehr gehemmte Malerei und Poesie ist dadurch erst möglich geworden. Allein dieß ist wieder nur ein negatives Moment, aus welchem unmittelbar für die historische Kunst keineswegs ein Gedeihen hervorgeht. Die Aufhellung der Ferne, die

Herbeiführung der Möglichkeit hiſtoriſcher Treue iſt ein Act der Kritik und Gelehrſamkeit; dieſe iſt von der ſchaffenden Kraft nicht nur himmelweit entfernt, ſondern ſteht ſogar in einem ſolchen Gegenſatz zu ihr, daß nicht wohl dieſelbe Zeit in beiden Richtungen groß ſein kann. Dieß hätte der Verf. ſich ſelbſt ſagen können, wenn er mit jenem Gedanken den andern, den er S. 20 ausführt, zuſammengehalten hätte. Hier nimmt er die Verſtöße der Florentiner, Venetianer, Holländer gegen die hiſtoriſche Treue in Schutz, hebt mit gutem Grunde hervor, daß ein Volk nicht hiſtoriſche Thatſachen, die es nichts angehen, ſondern ſich ſelbſt, die gegenwärtige Fülle ſeines Lebens in den Werken der Kunſt geſpiegelt ſehen will, und ſagt treffend: „die Menge, die vor dem Altar auf den Knieen lag, ſah ſich in den Altarbildern fortgeſetzt.“ Dieß iſt der wahre Grund jener Naivität, womit alle blühenden Kunſtperioden die Tracht, die Race, die Sitte des eigenen Volks in ihre Kunſt hineingetragen haben. Weil es dem Menſchen wohl war, meinten ſie, es ſei nie und nirgends anders geweſen, und weil ſie Menſchen waren, ſo trafen ſie in dem verfehlten äußeren Koſtüm um ſo beſſer das allgemeine Menſchenkoſtüm. Man muß überhaupt nicht meinen, daß es ſich in der Kunſt einfach darum handle, einen gewiſſen Gegenſtand zu geben. Das Subject, für das der Gegenſtand ſein ſoll, das Bewußtſein, dem er vorgehalten wird, muß in ihn zum Voraus aufgenommen ſein, damit es ſich in ihm wiederfinde. Allerdings folgt hieraus nicht nothwendig Verletzung der hiſtoriſchen Treue; es läßt ſich ein Drittes denken: eine reine Vereinigung der Treue des Koſtüms, der Objectivität mit dieſem ſubjectiven Momente. Allein bis dahin haben wir weit, unendlich weit. Wären wir

nur erſt ſchon da wieder angekommen, wo die alte Kunſt ſtehen blieb, bei der inneren Freudigkeit, die ein Spiegelbild ihres Wohlſeins, ihres politiſchen Kraftgefühls im ungelehrten Koſtüm niederlegt! Dazu fehlt uns aber nichts weniger, als daß wir erſt aufgehört haben müſſen, Menſchen zu ſein, denen man in jedem Zuge anſieht, daß ſie entweder ſelbſt Polizeidiener ſind, oder fürchten, es möchte ein Polizeidiener ſie arretiren; Menſchen, die von dem Geſetze einer falſchen Schaam beherrſcht, jede Leidenſchaft verbergen, jeden Ausdruck der Individualität verläugnen; regiſtrirte, reducirte, geleckte, beſchnipfelte, bis oben zugeknöpfte, mit dem Lineal gemachte, mit der Beißzange abgezwickte Menſchen. Wird der Künſtler wieder ganze Menſchen um ſich ſehen, dann mag er keck die beſten herausleſen, ſie uns als Helden der Vergangenheit in ſeinem Bilde vorführen und ihnen übrigens ein treues oder untreues Koſtüm geben. Gegenwärtig aber ſtellt ſich das Verhältniß ſo: die alten Künſtler griffen keck in das volle Leben hinein, das ſie umgab, und ſtellten die wackeren Geſtalten, die es ihnen darbot, ſammt dem Koſtüm der Zeit friſchweg als Apoſtel, Helden u. ſ. w. hin; wir dagegen ſtudiren das Koſtüm treuer als ein Theaterſchneider und ſtecken die hyſteriſchen, ballgeſichtigen und bleichſüchtigen Weiber, die ſtutzigen, geckenhaften Männer unſerer Gegenwart hinein. Wer iſt denn alſo in Wahrheit hiſtoriſch untreu? Wir oder jene? Welches iſt denn die wahrere Madonna, jene edle altdeutſche Frau im genähten Rocke unter dem Apfelbaume, oder dieſe Gouvernante im Burnus unter der Palme? Dieß freilich kann der Kunſt unſerer Zeit kein Vernünftiger zum Vorwurfe machen, daß ihr der Ausdruck der Heiligen nicht mehr gelingen will; wir haben billig an die Stelle

des Heiligen das Gute gesetzt; es kommt aber „nicht sowohl auf die Art der Darstellung, als hauptsächlich auch auf die Wahl des Gegenstandes an", so sagt unser Verf. weiter, aber ohne es genauer zu bestimmen, als durch den zu allgemeinen Ausdruck, das Kunstwerk solle rein menschliche, große und edle Empfindungen zu seinem Inhalt nehmen. Daher rühmt er Cornelius und Kaulbach in diesem Zusammanhang, die er doch gerade nach der Consequenz seiner eigenen Ansichten hier hätte tadeln müssen, jenen in Beziehung auf die Wahl seiner Gegenstände überhaupt, diesen wegen der Vermischung eines großen, wohlgewählten Gegenstandes mit absurden mythischen Bestandtheilen. Daß Beide auf das Volk nicht wirken, erklärt er dann ungeschickter Weise bloß aus dem mangelnden Schmelz der Farbe. Hierauf wehrt er von einer wahrhaft zeitgemäßen Wahl der Stoffe den Vorwurf der Materialität ab; „eine Kunst, die ihre Motive aus der Gegenwart nimmt, dürfe", sagt er ganz wahr, „den Geist nicht weniger entbehren, als jeder menschliche Körper die Seele"; eine Kunst dagegen, hätte er hinzusetzen können, welche die ausgelebte Seele einer entschwundenen Form des Bewußtseins in den Körper ihres Werkes zwängt, diese erst ist wahrhaft materialistisch. Ich behaupte geradezu: wahrhaft materialistisch ist der Künstler, der in der Meinung, wahrhaft spirituell zu verfahren, die grobsinnliche Vorstellung zu seinem Princip macht, daß der göttliche Geist nicht als innerer Beweger der wirklichen Welt, sondern als greifbarer Körper über und neben ihr zu fassen sei. Man wirft der jetzigen Religionsphilosophie vor, sie glaube nichts, was sich nicht mit Händen greifen lasse; umgekehrt, die Mythen-Gläubigen glauben nichts, was sie nicht mit Händen greifen können; haben

ſie keinen heidniſchen Gott, Göttermutter, Untergötter u. ſ. w. mehr, ſo iſt ihrem ſtumpfen Auge, ihrem öden Herzen die Welt leer und Gottverlaſſen.

Der Verfaſſer hätte, wenn er dieſen Punkt genauer in's Auge gefaßt und umfaſſender entwickelt, wenn er insbeſondere die politiſchen Fragen der Zeit nicht ſo quietiſtiſch umgangen hätte, noch nach manchen Seiten hin die Keime eines neuen Kunſt-Ideals in unſerer Zeit nachweiſen können. Aber eine ganz andere Frage, auf die wir bei Beurtheilung der ſchönen Hoffnungen, die er auf einzelne Richtungen und Kräfte der Gegenwart ſetzt, zum Theil bereits eingehen mußten, iſt die, ob die nächſte Zukunft unmittelbar einer glücklichen Entwicklung der Kunſt Boden und Stoff darbiete. Hier liegt noch eine Reihe von Schwierigkeiten, welche unſer Verfaſſer ganz überſehen zu haben ſcheint. Es iſt wahr, die bildende Kunſt hat ſich bereits zu reineren Formen durchgearbeitet, Streben und guter Wille iſt da, aus der tranſcendenten Weltanſchauung des Mittelalters ringt ſich ein Glaube an die reale Gegenwart des Unendlichen hervor, welcher einſt, wenn er erſt die Maſſe durchdrungen haben wird, neue und große Werke der Kunſt aus ſeinem Schooße erzeugen kann, der praktiſche Geiſt arbeitet gewaltig, ſich der Realität zu bemächtigen und die Völker ſehnen ſich nach neuem Leben; aber unmittelbar führt dieß Alles noch ſo wenig zu begründeten Hoffnungen für die nächſte Zukunft der Kunſt, daß neben dieſe günſtigen Bedingungen ſich vielmehr ein ganzes Gebirge von Hinderniſſen ſtellt, bei deren Anblick man ausſprechen muß: entweder es werden ſich mit der geiſtigen Umgeſtaltung des Lebens, der wir entgegenſehen, auch alle Lebensformen verändern, ihre proſaiſche Geſtalt

mit einer poetisch lebendigen vertauschen, oder die Kunst wird für immer verdammt sein, an den äußersten Rand des Lebens hingedrängt ein wurzelloses Scheinleben zu führen. Ich habe dieß nach verschiedenen Seiten hin in meiner Anzeige der Rambour'schen Aquarellcopien in Düsseldorf beleuchtet, höchst lehrreiche Abschnitte über denselben Punkt ertheilt der erste Band von Hotho's Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei; hier will ich nur auf einige Punkte noch eingehen, welche der Verfasser selbst berührt. Zuerst, sagt er, muß die Architektur mit der Zeit in Einklang gebracht werden; denn sie ist die Kunst, die zunächst in das Leben eingreift. Wir setzen hinzu: wo irgend ein neuer Kunststyl sich organisch bildete, da ging die Baukunst, die Basis und die Versammlungsstätte aller andern Künste, voraus. Warum wir aber keine eigene Baukunst haben können, ist leicht zu begreifen. Der enge Zusammenhang, worin die Kunst mit der Religion steht, ist nirgends inniger, als in der Baukunst; ein neuer Baustyl ging durch die Vermittlung des gottesdienstlichen Bedürfnisses stets aus einer neuen religiösen Weltanschauung hervor. Unsere Zeit aber hat nicht die Aufgabe, eine neue Religion zu schaffen, sondern eine alte in ihre rein geistigen und sittlichen Elemente mit Ausscheidung der durch die Phantasie hinzugegebenen Bestandtheile zu zersetzen. Dieß Streben nach Auflösung aller Illusion wird kein Vernünftiger beklagen, es ist, mit dem Gedanken betrachtet, ein erhabenes Streben, aber für die sinnliche Anschauung ein bildloses und daher der Kunst nicht günstig. Eine Zeit, welche das Leben Jesu kritisch bearbeitet, wo von einem einstimmigen, allen Ständen gemeinsamen Volksglauben keine Spur mehr ist, hat keinen Beruf, einen neuen

Kirchenſtyl zu erfinden. Es iſt möglich, daß eine Zeit kommt, wo der moderne Geiſt, nachdem er den negativen Theil ſeiner Aufgabe vollendet und ſich die poſitive Gewalt unmittelbarer Ueberzeugung gegeben hat, auch einen neuen, derſelben entſprechenden Cultus ſich bilden und für dieſen einen neuen Bauſtyl erfinden wird. Uebrigens iſt an dieſer Stelle eine oben vorgetragene Bemerkung zu ergänzen. Ich ſagte, die Stellung der Architektur in unſerer Zeit unterſcheide ſich dadurch von der Stellung der andern Künſte, daß bei jener nur die Frage aufzuwerfen ſei, in welchem Style die Aufgaben behandelt werden ſollen, die ſie mit allen anderen Zeiten gemein habe, während bei dieſen zuerſt ſich frage, was ſie überhaupt, welche Stoffe ſie im gegenwärtigen Zeitalter als ihre Aufgaben zu betrachten haben. Genauer betrachtet iſt aber jetzt auch für die Architektur eine ähnliche Frage gegeben; denn ſo viel iſt gewiß, daß ſie im Kirchenbau jetzt nichts Neues zu leiſten vermag: der Punkt, auf den ſie gewieſen iſt, iſt die politiſche Baukunſt, und darf ſie hoffen, in unbekannter Zukunft neue Formen für religiöſe Zwecke zu erfinden, ſo werden eben dieſe mit dem politiſchen Leben in einem ganz anderen Zuſammenhange ſtehen, als bisher. Wir werden ſehen, wie den Verfaſſer ſein richtig ahnender Geiſt an einer andern Stelle ebenfalls auf dieſen Punkt führt.

Iſt unſere Zeit von der einen Seite zu abſtract und philoſophiſch, um ſich eines Berufs zur Kunſt rühmen zu können, ſo wird ihr von der andern Seite der entgegengeſetzte Vorwurf der Materialität gemacht. An ſich iſt es nicht ſchwer, den ſcheinbaren Widerſpruch zu löſen. Unſere Wiſſenſchaft und in Uebereinſtimmung mit ihr die populäre Reflexion iſt abſtract nur in dem

Sinne, daß ſie die jenſeitigen Ideale aufzulöſen, die Phantaſiebilder, die ſich zwiſchen die reinen Gedankenbeſtimmungen und zwiſchen die Wirklichkeit, worin dieſe als Geſetze herrſchen, bisher geſchoben haben, aufzulöſen geht. In Wahrheit aber will ſie dadurch den wahren Begriff der Realität der Idee herſtellen, den Geiſt in die Wirklichkeit einführen. Mit dieſem theoretiſchen Streben der modernen Bildung fällt das Bemühen des praktiſchen Verſtandes, die Materie Schritt für Schritt immer vollkommener in den Dienſt der menſchlichen Zwecke zu ziehen, vollkommen zuſammen und iſt in dieſem Sinne betrachtet ſo wenig als ein materielles zu bezeichnen, daß es vielmehr nur die andere Seite deſſelben realiſtiſchen Idealismus iſt, der unſere Zeit bewegt. Allein wir ſtehen hier auf äſthetiſchem Boden und was, den Fortſchritt des Geiſtes im Ganzen genommen, ein großes Schauſpiel iſt, kann auf dieſem Standpunkte ein höchſt niederdrückendes ſein. Die Menge derer, welche unmittelbar in den Maſchinengeiſt unſerer Zeit verſtrickt ſind, darf ſich des Bewußtſeins jenes hohen Sinnes, der ihrem Treiben zu Grunde liegt, keineswegs rühmen, ihr Geiſt iſt zwiſchen Walzen und Rädern ſo proſaiſch geworden, wie das ewig eintönige Sauſen ihrer Maſchinen, und ſie fragen nichts darnach, ob der todte Mechanismus vollends jede lebendige Theilnahme der Individualität von der Hervorbringung der Produkte ausſcheidet, ob das Fabrikweſen die gute alte Sitte ganzer Bevölkerungen, den ehrenfeſten alten Handwerksgeiſt, das gemüthliche Einleben der Seele in den Charakter der Arbeit vollends aufreibt, die kindliche Blüthe phyſiſch und geiſtig mordet, Schaaren liederlicher, rechtloſer Arbeiter und Arbeiterinnen in die Straßen der Städte ergießt, Viele in Armuth ſtürzt, um Wenige zu

bereichern, und ſo den Wohlſtand, die Geſundheit, die Individualität, die Sitte, welche die Bedingung aller Kunſtblüthe iſt, vernichtet. Wo der Sinn für Kunſt Wurzel ſchlagen ſoll, wenn ſein uralter Boden, das Handwerk, auf dieſe Weiſe vor unſern Augen entſeelt wird, mag ein Anderer einſehen. Aber der Fabrikgeiſt zehrt auch alle Formen auf, welche das Auge des Künſtlers von Jugend auf bildend umgeben und für ſein Werk ihm den unentbehrlichen Körper liefern ſollen. Es iſt hier nicht bloß von Dampfſchiffen und Eiſenbahnen die Rede, welche neben dem windbeſeelten Segelſchiff, dem von ſchnaubenden Hengſten gezogenen Wagen künſtleriſch ganz wegfallen, nicht von den Verwüſtungen, welche die wohlfeilen Lappen der Zizze und Kattune in den Volkstrachten angeſtellt haben, nicht von dem tauſendfachen uns überall umgebenden Geräthe, das auf den erſten Anblick dem Auge ſagt, daß es nicht aus der lebendigen Hand, ſondern aus der todten Maſchine kommt, ſondern es iſt von dem mechaniſchen Charakter die Rede, der ſich im weiteſten Sinne allen Formen aufgedrückt hat, von dem Maſchinenlaufe des ganzen Staatsweſens, der dem Individuum den ledernen Charakter des Philiſters aufzwängt, von den falſchen Anſtandsfeſſeln der Geſellſchaft, des Geſpräches, der Dreſſur der Erziehungsanſtalten, dem Zopf- und Kamaſchendienſt des Militärs, der farblos dürftigen, hungrigen Kleidertracht, welche nicht erlaubt, auch nur eine volle Farbe, ein bischen Phantaſie anzubringen, wenn man nicht für einen Narren oder Kunſtreiter gelten will, von der öden Kahlheit unſerer Häuſer und Straßen, der kläglichen Anſtrengung, uns auf unſern gemachten Schulmeiſter-Feſten vergnügt zu ſtellen, dem ſchlaffen, affectirt nachläſſigen Rutſchen, das wir Tanz nennen:

kurz, es ist die Rede von einem Zustande, über den sich jeder, der einen Begriff davon hat, was leben heißt, wie anders die Völker einst athmeten, geradezu erhängen müßte, wenn nicht unsere Zeit tiefere geistige Nahrungsquellen hätte, die dem ernsten Menschen für die verlorene Jugend und Frische des Lebens Ersatz geben. Selbst auf die Thierwelt erstreckt sich diese Ertödtung. Die fortschreitende Cultur vertilgt alles Wild, und damit man auch die Hausthiere nicht mehr in ihrer Freiheit sehe, hat die Landwirthschaft die Stallfütterung eingeführt. Wer die lebensvollen Vergleichungen Homers aus der Thierwelt, wer die herrlichen Stellen im Hiob über den wilden Esel, den Stier u. s. w. mit Sinn gelesen hat, wer da weiß, was eine thierische Staffage in der Landschaft zu bedeuten hat, wird mich verstehen. In welchem ungeheuren Widerspruche demnach alle berechtigten und unberechtigten Interessen der Bildung mit den Interessen der Kunst stehen, wie genau allemal da, wo etwas modernes auftaucht, ein Stück poetischer Lebendigkeit weiter verloren geht und allemal nur da etwas künstlerisch Brauchbares zum Vorschein kommt, wo im Sinne der Bildung vielmehr ein Uebel liegt, in Verletzungen der Polizeigesetze, in Revolutionen, bei Lumpen, Zigeunern, Seiltänzern, diebischen Mausfallenhändlern: darein scheint unser Verfasser die nothwendige Einsicht keineswegs gewonnen zu haben. Er nennt als ein Beispiel materieller (d. h. mechanischer, auf die Beherrschung der Materie gerichteter) Erscheinungen, die doch die größten geistigen Früchte getragen haben, die Buchdruckerkunst. Genau ein richtiges Exempel für jenen Widerspruch. Dieser Mechanismus der Mittheilung, für den geistigen Fortschritt ein unendlicher Hebel, hat in der Welt der ästhetischen

Formen unendliche Zerstörungen angerichtet. Man stelle sich das griechische, das mittelalterliche Volksleben in allen denjenigen seiner Erscheinungen vor, wodurch es der eigenen und der späteren Kunst so reichen Stoff und Nahrung bot, und denke sich dann die Buchdruckerkunst in jene Zustände hinein, so fällt das ganze Bild zusammen. Ist es nicht schöner, wenn der lebendige Mensch das Buch ist, in das ein bestimmter Umkreis von Kenntnissen gebunden ist, als die todte Sammlung schwarzer Lettern? Hätten die Griechen die Tragödien und die Komödien ihrer großen Dichter auswendig gewußt, wenn sie gedruckt gewesen wären? Ist lebendige Rede, Vorlesen von Handschriften, Absingen von Volksliedern im Freien nicht poetischer, als Druckenlassen und Lesen? Hat irgend etwas mehr die Beredsamkeit erstickt, als die Buchdruckerkunst? Können sich noch Sagenkreise wie im Alterthum und Mittelalter bilden, wo Zeitungen gedruckt werden? Gegen alle diese Formen unmittelbarer Lebendigkeit der Mittheilung haben wir das unschätzbare Gut einer blitzschnellen Circulation aller Kenntnisse und Ideen, einer geflügelten Verbreitung des elektrischen Gedankenstoffes durch alle Stände eingetauscht: wir haben rein geistig, auch praktisch, politisch, demokratisch unendlich gewonnen, aber ästhetisch unendlich verloren.

So nennt der Verf. die Reliefcopirmaschinen, Diagraphen, das Daguerrotyp, den Oel- und Farbendruck: lauter Erfindungen, welche keineswegs als Beförderungsmittel der productiven Kunst anzusehen sind, so mannigfach ihr übriger Nutzen sein mag. Das Daguerrotyp z. B. kann dem Künstler kaum auch nur den Vortheil einer ersten, durch freiere Composition und Stylisirung nachher umzugestaltenden Skizze geben; denn Auge und Hand

des wahren Künſtlers idealiſirt ſchon im Aufnehmen der erſten Skizze. Ganz übergangen aber hat der Verf. alle jene Sphären des wirklichen Lebens, worin der fortſchreitende Mechanismus im engern und weitern Sinne eine poetiſche Form um die andere aufhebt. Ich will aus tauſend Dingen nur noch Eines nennen: ſind Kutſchen, Kunſtſtraßen, Poſten nicht eine treffliche Einrichtung? Aber ſind Fußgänger, Reiter auf wildem Wege, Boten nicht poetiſcher? Und ſo in allen Sphären; das Bequemere, die größere Förderung des Verkehrs iſt allemal das äſthetiſch Ungünſtigere. Ja ich muß bekennen: wenn ich dieß Alles überblicke, wenn ich erwäge, daß dieſes Auflecken aller unmittelbaren Lebendigkeit nur immer mehr zunehmen muß, weil es im Intereſſe der Bildung iſt, wenn ich mich dann erinnere, wie die Kunſt, wenn ſie irgend fröhlich blühen ſoll, überall gerade das entgegengeſetzte Intereſſe hat und lauter Formen bedarf, die einem Zuſtande angehören, wo Behagen und Luxus zwar eine gewiſſe Stufe erreicht haben, aber noch nicht diejenige, auf welcher das Maſchinenhafte die unmittelbare ſinnliche Bethätigung der Individualität erſpart: dann verzweifle ich völlig an aller Zukunft der Kunſt. Der Verf. wird darum nicht gegen mich geltend machen, was er S. 51 ſagt: „abſurd finde ich das Gerede, daß die Aufklärung die Kunſt erſticke.“ Es iſt etwas Anderes, die Aufklärung beklagen, weil ſie die Kunſt erſtickt, etwas Anderes, die Kunſt beklagen, weil ſie von der Aufklärung erſtickt wird, und ich thue nur das Letztere. Kann er mich widerlegen, um ſo beſſer; es iſt Niemand lieber, als mir.

Hallmann iſt, wie wir ſahen, friſch und jugendlich genug, einzuſehen, daß die Kunſt ihre Motive nur aus der Gegenwart

nehmen kann. Es versteht sich, daß dieß nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben. Darin läge nun etwa eine Auskunft, der eben ausgesprochenen Verzweiflung zu entgehen; der Künstler würde eine Scene aus der Vergangenheit wählen, welche ein wesentliches Interesse für die Bewegungen der Gegenwart hätte, und genösse so den doppelten Vortheil, den inneren Gehalt aus der geistigen Welt derjenigen, für die er darstellt, die Formen aber aus der Vergangenheit zu nehmen. Allein es ist auch dieß keine wahre Auskunft. Die malerischen Formen muß der Künstler *auch* aus der Gegenwart nehmen können; so lange er jedes erträgliche Stück Kleid aus alten Rüstkammern, Trödelbuden, bei entlegenen Völkern zusammensuchen muß, befindet sich der Maler (und im Grunde auch der Dichter) in demselben Falle wie der Bildhauer, dessen Kunst nie wieder eine andere Stelle einnehmen kann, als die einer mäßigen Reproduktion der griechischen Plastik, weil er nicht bloß das Nackte nur an bezahlten Modellen und steifen akademischen Akten sieht, sondern die Art der Verhüllung, Haltung, Geberde, Bewegung, wie sie ihn überall umgibt, durchaus unplastisch ist. Die Kunst hat keine Lebenssäfte mehr, wenn sie ihre Studien nicht mehr in der Wirklichkeit machen kann.

Nachdem nun H. von seinem Standpunkte aus die Verkehrtheit gewisser neuerer Unternehmungen, wie des Gedankens, einen Kaiserstuhl bei Rense zu erbauen, dem Arminius auf dem Teutoburger Walde ein Standbild zu errichten — die lächerliche Thorheit einer abstracten Begeisterung — gebührend aufgewiesen hat,

führt er einige Beispiele von zeitgemäßen Aufgaben an, und hier ist es, wo wir am weitesten von ihm abweichen müssen, die wir ihm die Forderung eines geschichtlichen, dem Interesse der Zeit entgegenkommenden Stoffes zwar einräumen, aber die Formen der Gegenwart für völlig unbrauchbar erklären müssen. Scenen aus dem siebenjährigen Kriege, die er empfiehlt, kann man sich noch gefallen lassen, da die Zopfzeit immer noch ungleich malerischer ist, als die neueste; freilich können moderne Schlachtbilder, so bedeutend sie geschichtlich auch sein mögen, wegen der allem im engeren Sinne Heroischen entfremdeten Formen der modernen Kriegführung nur auf den Rang von Genre-Bildern Anspruch machen. Aber meinen Augen traute ich kaum, als ich las, daß die Huldigungsscene in Berlin als ein würdiger, wahrhaft zeitgemäßer Gegenstand für den Maler anzusehen sei. So mag sich denn, wenn man diese Masse erhabener Fräcke und preußischer Hüte auf der Leinwand vereinigt sehen wird, der „beseligende" Glaube an den König von Preußen an der Erinnerung jener großen Stunde entzücken, der „Stunde, wo Begeisterung die Herzen erfüllte, als der König unter der wogenden Masse seines treuen und liebenden Volkes aufstand und herrliche Worte sprach, Worte, die Bürge waren einer strahlenden Zukunft, als der König die Hand erhob zum Schwur und von allen Lippen unter dem Donner des Geschützes „Nun danket alle Gott" ertönte."

Der zweite dieser Aufsätze handelt „Ueber Kunststudium als die Quelle der Kunstleistungen, vornehmlich über das Studium der Architektur von künstlerischem Standpunkte." Die trefflichen Bemerkungen, welche der Verf. hier über die jetzige Erziehung des Künstlers, insbesondere des Baukünstlers, vorbringt, sind

mit allgemeinen Gedanken durchflochten, welche theilweise das Wahre in der Mitte treffen, theilweise aber an der Unklarheit und Confusion leiden, mit welcher unser Verf. kämpft. So spricht er gleich zum Eingang den seltsamen Satz aus, die Presse in Kunstsachen müsse künftig in die Hände der Künstler kommen, denn die Kunst habe deßwegen hauptsächlich durch die Presse gelitten, weil die Kunstkritik bis jetzt hauptsächlich in den Händen wissenschaftlicher Männer gewesen sei. „Schreibt ein Gelehrter über Kunst, so schreien oder lachen die Künstler, schreibt ein Künstler über Kunstsachen, so schreien die Gelehrten und wenn sie auch nicht gerade über die Ansichten der Künstler, so lachen sie doch häufig über stylistische Unvollkommenheiten.“ Dann sucht er dieß ewige Mißverstehen der Gelehrten und Künstler untereinander daraus zu erklären, „daß eine wissenschaftliche Auffassung künstlerischer Gegenstände dem eigentlich schaffenden Principe der Kunst zuwider ist, weil sie, wie unzählige Beispiele der neueren Kunst beweisen, dadurch durchaus collectiv statt productiv wird und geworden ist.“ Collectiv soll wohl abstract heißen; der Ausdruck scheint aber nicht umsonst gewählt, denn S. 39 heißt das Wissen etwas Zusammengelesenes, in sich Uneiniges, im Gegensatz gegen das Gefühl als etwas Ursprüngliches und Einfaches. Es fehlt nur noch, daß dem Gefühle geradezu das Prädikat der Allgemeinheit, dem Wissen das der Einzelheit zuerkannt und so das Verhältniß dieser beiden geistigen Formen geradezu umgekehrt wäre. Was aber der Verf. eigentlich sagen wollte und sollte, ist dieß. Es ist freilich ein Mißstand, daß zwei Kräfte, welche ein Schriftsteller über Kunst in sich vereinigen sollte, der Natur der Sache nach nicht vereinigt sein können: die Einsicht

in den inneren Entwickelungsgang der Kunstgeschichte im Großen und in die Aufgabe der Gegenwart, der philosophische Begriff des Wesens der einzelnen Künste, die Fähigkeit, die Idee eines gegebenen Kunstwerks in klare Worte zu fassen, und der Takt des Blickes, das volle Verständniß aller künstlerischen Formen, aller Feinheiten der Ausführung, wie es die Erfahrung des ausübenden Künstlers mit sich führt. Weil aber diese Gaben, der Beschränktheit menschlicher Dinge gemäß, an verschiedene Personen vertheilt bleiben *), so ist darum keineswegs zu wünschen, daß die Kunstkritik in die Hände der Künstler übergehe. Die Gelehrten lachen nicht etwa nur über stylistische Unvollkommenheiten schriftstellernder Künstler, wie dieß unserem Verf. das böse Gewissen eingibt, sondern sie durchschauen die völlige Unsicherheit des Urtheils, in welche der Künstler verfällt, der sich aus der Sphäre der frischen Unmittelbarkeit in das Feld der Theorie, wo nur ein philosophisch gebildetes Denken den Weg findet, hinüberbegibt. Niemals war diese Unsicherheit größer, als in jetziger Zeit, wo dem Künstler nicht mehr eine traditionell ausgebildete Typenwelt seine Stoffe ein für allemal an die Hand gibt und er in dem Chaos von wählbaren Stoffen und verworrenen Urtheilen den Wald vor Bäumen nicht sieht; eben darum ist die Erscheinung eines Künstlers von so gesunden allgemeinen Ansichten über das, was unserer Kunst im Großen Noth thut, wie Hallmann, eine Perle. Die wahre Bestimmung des Künstlers ist aber, getragen von einem großen Instinkte der Zeit und des Volkes, ohne Be-

*) Es gibt übrigens Ausnahmen, ich erinnere nur an Hotho, der das frischeste Auge mit dem tiefen Denken des Kunstphilosophen verbindet.

wußtſein über die letzten Gründe und den reinen Ideengehalt ſeines Werkes hervorzubringen, was ihm die ſchaffende Phantaſie eingibt. Das Uebel unſerer Zeit iſt eben, daß ein ſolcher Inſtinct nicht waltet. Unſere Künſtler haben das ſchöne Dunkel der Unbefangenheit geopfert, aber dafür nicht das reine Licht des Denkens erobert, ſondern ſtraucheln in der Mitte zwiſchen Tag und Nacht. Was ſie von Reflexion aufgenommen haben, reicht gerade hin, ihre Naivität zu zerſtören, und die Reſte von dieſer, die ſie in jene hinübertragen, reichen gerade hin, ihnen die Conſequenz des Denkens unmöglich zu machen. Daher müſſen ſie es ſich gefallen laſſen, daß ihnen der Philoſoph ſagt, was die Zeit von ihnen fordert, der Philoſoph, dem ſie doch an Einſicht in das Praktiſche der Kunſt, an Gefühl einzelner Schönheiten unendlich überlegen ſind. Dieſer Uebelſtand könnte ſich aber nur noch in's Unermeßliche verſchlimmern, wenn die Kritik vollends in die Hände der Künſtler übergehen ſollte; dann würde ihnen die Gewohnheit der Reflexion vollends jede Friſche der Conception verzehren und „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ — wenn anders ſolche zu hoffen ſind — „die Bläſſe des Gedankens ankränkeln.“ Der Künſtler ſoll als Werkzeug der geſchichtlichen Entwicklung inmitten derſelben ſtehen, der Philoſoph ſie überblicken; beides iſt nicht für beide. Warum nun aber unſer Verf. auf das Wiſſen ſo gar ſchlecht zu ſprechen iſt, dieß kommt von dem großen Mißverſtändniſſe her, daß er meint, der Philoſoph wolle dem einzelnen Künſtler im einzelnen Falle vorſchreiben, was er zu machen habe, und ſich anmaßen, was nur Sache der ſchaffenden Phantaſie iſt. Deßwegen ſagt er, die Wiſſenſchaft ſei collectiv ſtatt productiv. Das Wahre davon iſt dieß: die Kunſt iſt unmittelbar productiv, die

Wissenschaft steigt durch die Momente der verständigen Vermittlung, deren eines das collective, d. h. die Zusammenfassung des Besonderen unter das Allgemeine ist, zur Idee auf, welche aber das Productivste von Allem ist, was es geben kann, indem sie die Production der Künstlers selbst, die ihm ein Geheimniß ist, durchschaut und ihm in die Werkstätte seines Schaffens sieht. Dieß ist freilich eine andere Art von Productivität, als die unmittelbare, der Natur verwandte des Künstlers; wenn daher in jetziger Zeit die Wissenschaft so frei ist, den Künstlern zu sagen: das ist euer Weg, da müßt ihr hinaus! so maßt sie sich keineswegs an, ihnen im Einzelnen zu sagen, was und wie sie schaffen sollen, sondern zu dem einzelnen Schaffen verhält sie sich allerdings so, daß sie das Vorhandene vergleicht, unter gemeinschaftliche Merkmale subsumirt und daraus die Richtung der Zeit, der Provinz u. s. w. abstrahirt. Abstrahirt sie aber daraus eben dieß, daß diese Richtung keine zeitgemäße ist, so ruft sie billig den Künstlern zu: ihr sollt keine Wolkengebäude mehr, sondern Geschichte malen! u. s. w. Die Künstler dürfen sich darüber um so weniger beschweren, weil sie sich selbst auf das Feld begeben, worauf ihnen die Kritik überlegen ist, weil sie selbst Dogmen aufstellen über das, was darzustellen sei, thörichte Commentare zu ihren Triumphen der Religion in den Künsten schreiben u. dergl. Hallmann sagt selbst im grellen Widerspruche mit der behaupteten Untrüglichkeit des Gefühls, dasselbe müsse durch das Wissen berichtigt und gelenkt werden. Wer ist denn der Blinde, der Führer oder der, der ihn braucht? Das Gefühl ist gut und hat sein volles Recht in der Kunst, aber es kann irren und hat in sich nicht den Maaßstab, seinen Irrthum zu entdecken.

Was nun den Verf. in dieſe Mißverſtändniſſe verwickelt, ſind die Anſichten über Erziehung des Künſtlers, die er auszuſprechen im Sinne hat und die ihm in den vorangeſchickten allgemeinen Bemerkungen verwirrend vorſchweben. Er will nämlich zeigen, daß die Erziehung des Künſtlers eine lebendig praktiſche, nicht eine ſchulmäßig wiſſenſchaftliche ſein ſoll, daher meint er, er müſſe zum Voraus die Wiſſenſchaft überhaupt gegen das Gefühl herunterſetzen, und vergißt ſowohl, daß er die höhere Wiſſenſchaft, von welcher die Kunſtphiloſophie ein Zweig iſt, mit den Schulwiſſenſchaften, welche in Kunſt-Akademien getrieben werden, nicht verwechſeln ſollte, als auch, daß Niemand beſſer als der Kunſtphiloſoph einſieht, wie durch Schulzwang keine Künſtler gebildet werden können.

Andere Bemerkungen allgemeiner Art, die er vorbringt, ſind dagegen um ſo treffender. So berichtigt er die verkehrte Vorſtellung von dem ſogenannten künſtleriſchen Ideale, als ob der Künſtler einen Gedanken ſpinnen und dann die Form dafür ſuchen ſolle, und ſagt ganz muſterhaft: „was bei dem Gelehrten das Denken, iſt bei dem Künſtler das Phantaſiren im beſſeren Sinne; denn der eigentliche Künſtler denkt, in ſofern es die Kunſt betrifft, ſtets in Formen, weil eben die Formen ſeine Ausdrucksweiſe ſind.“ Was nun den Gegenſtand ſelbſt anbelangt, dem dieſe Abhandlung gilt, ſo führt er aus, wie der Schulzwang der Akademieen, wo Alle über Einen Kamm geſchoren werden, im ewigen Copiren, in der Hetze der Examina die künſtleriſche Individualität erdrücken muß und nur phantaſieloſe Beamtenkünſtler ziehen kann. Insbeſondere ſpricht er von der Bildung der Architekten, tadelt die Einrichtungen der Berliner

Bau-Akademie und verlangt statt des Mechanismus solcher Anstalten, daß der Künstler unter der unmittelbaren Aufsicht eines erfahrenen Meisters heranwachse, wo der Lehre stets die Anschauung zu Hülfe komme, mit der Theorie die Praxis zusammenfalle und insbesondere das ungleiche, getrennte Fortschreiten in den einzelnen Zweigen, wie dieß ein Hauptübel in der Eintheilung des akademischen Curses sei, nicht stattfinden könne. Ich kann dieß hier nicht im Einzelnen verfolgen, sondern nur aussprechen, daß hier ein Punkt erörtert wird, der für die Erkenntniß der Gebrechen der modernen Kunst von der größten Wichtigkeit und gewiß werth ist, gründlich in's Auge gefaßt zu werden, wo denn die Aufgabe wäre, die Schule, wie sie in allen Zeitaltern hoher Kunstblüthe beschaffen war, mit der modernen akademischen Erziehung zu vergleichen und sich zu überzeugen, wie auch hier der Geist des Mechanismus an die Stelle der individuellen Thätigkeit und Einwirkung getreten ist.

Insbesondere dürfte sich jede Regierung empfohlen sein lassen, was Hallmann über die Zweckmäßigkeit einer Trennung des Stadt- und Prachtbaues von dem obligaten Staatsbaudienste und der Eröffnung von Concursen bei architektonischen Kunstwerken sagt; würden die bedeutenderen Bauten nicht mehr verrosteten, in der Beschneidung der Pläne durch die Ministerien versauerten Bau-Beamten, sondern durch Concurs dem Talente überlassen, so hätten wir nicht überall den Anblick der meskinen Kästen und Schachteln, welche öffentliche Gebäude vorstellen sollen.

Zwischen diese Ausführung schieben sich wieder einzelne Gedanken ein, worin die das ganze Schriftchen belebende Idee einer Kunst, welche das Mark der Wirklichkeit in sich aufnimmt, auf's

Erfreulichſte hervortritt, wiewohl ſie mit manchem Unrichtigen verwoben ſind. So faßt der Verfaſſer S. 40 den religiöſen Glauben in dem veralteten Sinne der ſubjectiven Aufklärung als ein bloß individuelles Gefühl, ſetzt aber dann ſehr ſchön hinzu: „Die Welt, die immer ſo ungläubig verſchrieene, iſt ſo gläubig, ja vielleicht gläubiger, als je, ſie iſt göttlicher geworden, indem ſie menſchlicher geworden iſt.“ Ferner deckt er einen Punkt auf, an welchem die Unlebendigkeit der jetzigen Kunſt auf's Neue einleuchtet und welcher doch in unſerer Zeit von den Meiſten überſehen wird. Er ſichert der Baukunſt ihre wahre Beſtimmung, die Mutter der anderen Künſte zu ſein, er beklagt ihre jetzige Iſolirung und Zuſammenhangsloſigkeit, eine Folge der einſeitigen Ausbildung unſerer Künſtler. Wenn ſonſt zum lebendigen Dienſte der Gegenwart, zum Genuß und zur Erhebung des Volks die Architektur mit dem Schmucke der anderen Künſte ſich verband, ſo iſt jetzt die höchſte Verbindung, die wir kennen, die Herſtellung eines Gebäudes, worin Gemälde und Statuen, herausgenommen aus der geſchichtlichen Umgebung, der ſie angehörten, wie in der Kapſel des Botanikers die abgerupfte Blume, geſammelt werden. Die Gallerien, die Muſeen ſind ebenſo nothwendige, verdienſtliche, als entmuthigende Erſcheinungen unſerer Zeit, ein vollſtändiger Beweis, daß wir nicht Schöpfer, ſondern Sammler ſind, „geiſtige Kirchhöfe, Mumienkäſten, deren Prieſter Todtengräber ſind.“ „Der einzige Tempel der Kunſt iſt das Leben und ſeine Prieſter ſind Künſtler! Darum laßt uns unſern edlen Beruf nicht verkennen, arbeiten wir nicht für unſeren Mumienkaſten, arbeiten wir zur Verſchönerung unſeres Heiligthums, zur Verherrlichung des Lebens!“

In aller Kürze übergehe ich die dritte Abhandlung: „Ueber den Bau proteſtantiſcher Kirchen, insbeſondere über den Bau eines Domes für Berlin.“ Ich muß nämlich vor Allem geſtehen, daß ich in dem Bau eines Domes zu Berlin keineswegs das welthiſtoriſche Ereigniß, die Ausſicht auf ein großes proteſtantiſches Gegenſtück zur Peterskirche finden kann, wie der Verfaſſer; ja, als einen ſolchen Ketzer muß ich mich bekennen, daß ich dieſes Ereigniß für ſehr gleichgültig halte und für eben ſo gleichgültig, ob der Plan, den H. vorlegt, als gelungen anzuſehen iſt oder nicht. Unſere Kirche hat eingeſehen, daß ſie in dem Sinne, wie die katholiſche, nimmermehr Kirche ſein kann, und es iſt im Geringſten von keiner Wichtigkeit, ob für einen Cultus, deſſen dogmatiſchen Grundlagen die Mehrzahl der Gebildeten ſich ebenſo entfremdet hat, wie einſt die Reformation der katholiſchen Kirche, etwas mehr oder minder Gelungenes gebaut wird. Iſt etwas an dem vom Verfaſſer mitgetheilten Entwurfe, worin ein Keim der Zukunft liegt, ſo iſt es der Gedanke, einen Raum der Kirche den Monumenten großer vaterländiſcher Männer zu beſtimmen, wie die Weſtmünſter-Abtei. Uebrigens wendet H. den Rundbogenſtyl an, den er organiſch fortzubilden ſucht, und ſollen wir einmal unſelbſtſtändig unter den dageweſenen Stylen wählen, ſo mag dieſer vielleicht der empfehlenswertheſte ſein. Allein dieß ſind Fragen der unfruchtbarſten Art: ein Styl bildet ſich nicht durch Abſicht und Reflexion Einzelner, ſondern durch einen leitenden Inſtinkt der Zeit; dieß weiß Niemand beſſer, als gerade unſer Verfaſſer, wie er es S. 50 in der trefflichen Bemerkung zeigt: „Styl im weiteren Sinne iſt nichts Anderes, als das in Formen verkörperte Empfindungsvermögen einer beſtimmten Zeit; es kann

daher auch nur periodenweiſe von einem Style die Rede ſein, d. h. ſobald man im Stande iſt, eine Vergangenheit als ſolche zu überſehen, ſo ſtellt ſich eine gewiſſe, durch den Geiſt der Zeit herbeigeführte, Aehnlichkeit in den individuellen Ausdrucksweiſen der Künſtler heraus und unſere Anſchauung von einem beſtimmten Standpunkte macht uns dieß im Einzelnen eigenthümlich Hervorgebildete als ein im Ganzen Zuſammenhängendes erkennen. Aus dieſer Erklärung, welche nur allein die richtige ſein kann, weil ſie auf die Entſtehung der Formenwelt überhaupt baſirt iſt, geht hervor, daß es eben ſo thöricht ſei, in einem Style, der vielleicht Jahrtauſende vor (ſoll heißen: hinter) uns liegt, als in einem Style zu bauen, den wir als einen neuen erfunden haben wollen; denn ſo wenig es dem Menſchen möglich iſt, mit ſeinen Augen ſich auf den Hinterkopf zu ſehen, ſo wenig er in einem Blicke ſein ganzes Ich zuſammenfaſſen kann, ſo abſurd iſt das Gerede von der plötzlichen Erfindung eines Styles."

In ungleich erſprießlichere und energiſchere Erwägungen, als die über neue Kirchen, hat den Verfaſſer der Entwurf zu einem weltlichen, einem Staatsverwaltungs-Gebäude für Berlin hineingezogen, womit er ſich in der vierten Abhandlung beſchäftigt. Hier iſt er im rechten Zuge, hier weiß er, was die Zeit braucht, und zum erſtenmale bringt aus dem lauten Jubel der Selbſttäuſchung und der Affectation eine wahre deutſche Stimme der Verwerfung gegen zwei ſo verzwickte Unternehmungen, wie die Walhalla und der Ausbau des Kölner Doms, hervor. Die erſtere iſt jetzt fertig, laſſen wir ſie ſanft ruhen in dem Tode, zu dem ſie geboren iſt, mag in dem griechiſchen Tempel an der Donau die Heilige K. V. Z. neben Diebitſch Sabalkanzky ruhig den Traum

der Unsterblichkeit träumen! Der Dombau aber ist eben im Werke, und da ist es noch der Mühe werth, zu reden, damit die Nachkommen wenigstens sehen, daß unter tausend Nüchternen, welche sich in die Begeisterung für das Abgestorbene hineinarbeiten, wenigstens einige Begeisterte waren, die das Werdende, das Jugendliche wollten. Der Hauptgrund des kräftigen Abscheu's, den unser Verfasser gegen dieß Unternehmen ausspricht, ist der gerechte Schmerz des Künstlers, der unendliche Kräfte für ein Werk verschwenden sieht, wo nichts zu schaffen, sondern nur ein 600 Jahre alter Plan auszuführen ist. Ich kann nicht umhin, eine Probe der naiven Kraft zu geben, zu welcher, aus der vielen stylistischen Noth, in der sie sich abquält, hier die Sprache des Verfassers sich erhebt. „Nun denn, ihr deutsche Künstlerjugend, köstliche Pfänder der Liebe und Weisheit eurer Lehrer und Erzieher, die ihr wohl exercirt seid, nicht nur in der Kunst, sondern auch vor Allem in der Kunst, auf allerhöchstes Verlangen mit patentirten Zündhölzchen Begeisterung für beliebige Kunstepochen in euch anzufachen und nach Gutdünken zu vertuschen, wohlan denn! heraus mit der Begeisterung für das Werk, was das einige Deutschland als Symbol seines geistigen Zustandes schaffen will! Gehet hin und werdet zu Steinträgern am Kölner Dombau, es braucht nur Hände, nur menschlichen Mechanismus, die Idee ist ja schon seit 600 Jahren fertig, überdem ist das Steintragen ein herrliches Mittel zur christlichen Demuth! — — Ihr Architekten, werdet Steinklopfer, und wenn euch die Richtung der Zeit noch etwas Saft gelassen, so laßt euch zu Mörtel zerstampfen, oder meiselt und klopft so lange fort für die erhabene Idee, bis euer bischen eignes Leben erloschen ist und ihr erstarrt

und versteinert, gleich so mancher verzerrten Fratze des Mittelalters, als Verzierung in die Mauer des Doms eingelassen werden könnt! . . . . . Ihr größten Hebel des Fortschritts, Alterthumsforscher und Recensenten, wenn ihr den Riesenbau durch unaufhörliches journalistisches Spektakeln*) und Schreien endlich bis zum Dache gebracht, so laßt euch als Dachtraufen einmauern, ihr werdet darin zur Ehre der großen Idee euren eigentlichen angeborenen Beruf erkennen! Euer stets offener Mund, euer oft so hohles Innere und leerer Bauch wird euch vortrefflich als Rinnsteine qualificiren! Es gilt ja gleich, ob das Wasser dieses oder jenes Jahrhunderts durch euch hindurchläuft, ihr spukt es hinunter auf die dumme Welt und beruft euch auf den Einfluß vom Himmel und daß ein Naturgesetz euch dazu zwingt!« u. s. w.

Wenn H. als Künstler billig vor Allem die künstlerischen Kräfte beklagt, welche hier zu unfreiem Handlangerwerke verschwendet werden, so müssen wir ebensosehr auch die ungeheuern materiellen Kräfte bedauern, welche darauf gehen, um etwas Abgestorbenes zu vollenden. Wo aus der Fülle des Wohlseins in einem Volke von selbst die Blume der Kunst hervorspringt, da ist kein Aufwand zu groß, um sich in glänzenden Werken das Bild der eigenen Herrlichkeit gegenüberzustellen; die Summen, welche die Athener nach den Perserkriegen für ihre hohen Tempel und majestätischen Götterbilder zur Feier der eigenen Größe bestimmten, waren ungeheuer; aber jeder Kreuzer, den wir für galvanische Belebung eines Kunstleichnams ausgeben, wäre besser zu Suppen für die Armen verwendet. Ein Leichnam aber ist es,

*) Der Verfasser schreibt: Spectakeln.

wovon wir reden. Hätte der gothiſche Styl noch Lebenskraft gehabt, ſo wäre der Dom, der jetzt als ſprechender Zeuge eines während ſeines Baues erloſchenen Geiſtes daſteht, nicht unvollendet geblieben. Der Geiſt, aus dem dieſer Styl und dieſes Musterwerk dieſes Styls kam, war erloſchen, und wir wollen ohne den Geiſt, ja aus einem andern Geiſte fortſetzen, was nur als Frucht jenes Geiſtes einen Sinn hat? Wir gießen mit unermeßlichen Opfern die wurzelloſe Pflanze? „Menſchen, die ſolchen Richtungen folgen, *ſterben* ihr ganzes Leben, während die, ſo der Gegenwart und der Zukunft zugewandt ſind, es doch wenigſtens leben.“ S. 86.

Dieß hat noch eine weitere, ſehr ernſte Seite. Man hat ſich für den Kölner Dombau zunächſt aus äſthetiſchen Gründen begeiſtert; man beklagt, daß der Prachtbau, der das vollkommenſte Muſter eines herrlichen Styls zu werden beſtimmt war, unterbrochen worden iſt, und ſchwärmt für die Herſtellung eines vollkommenen Modells der gothiſchen Architektur. Mit dem Zwecke eines bloßen Modells ſtehen aber die unüberſehlichen Koſten eines ſolchen Unternehmens in einem doppelten Mißverhältniſſe und man kann dieſen abſtract äſthetiſchen Standpunkt höchſtens dem Künſtler vom Fach, und auch dieſem nur, ſofern er den weſentlichen Zuſammenhang der Kunſt mit dem Leben vergißt, nachſehen. Die Hauptſache jedoch iſt dieſe: der Kölner Dom iſt kein bloßes Modell, er iſt ein Gebäude, das für einen ſehr beſtimmten Gebrauch beſtimmt iſt und beſtimmt bleibt: für den katholiſchen Cultus. Die Weltanſchauung, aus welcher dieſer Cultus und ſein Bauſtyl hervorging, iſt allerdings factiſch nicht untergegangen, aber der Saft iſt ihr verdorrt, den ſie bedurfte, um einen ſo herrlichen Baum höher zu treiben; ausgeſchieden

ſind ihre Säfte und haben längſt andere, geiſtigere Blumen als dieſe ſteinernen, getrieben. Mit der Spannung der Polemik gegen dieſe Früchte eines neuen Geiſtes friſtet ſie ſelbſt ein markloſes, ſeit Jahrhunderten überflügeltes Leben. Deutſchland ſoll alſo mit ungeheuern Opfern ein Haus des Cultus bauen für die Kirche, aus deren geiſtzwingenden Banden es ſich mit Gut und Blut, mit dem Opfer ſeines Wohlſtands in einer dreißigjährigen Marterzeit befreit hat, ſoll es für eine Bevölkerung bauen, wo der Fanatismus der Prieſter entbrannter als irgendwo noch heute den heiligen Pfeiler des Völkerlebens, die Ehe, durch Verſtörung der Gewiſſen erſchüttert und ſo in den Eingeweiden des eigenen Volkes wühlt.

Dieß führt uns auf einen andern Geſichtspunkt, unter welchen man dieß Unternehmen zu ſtellen geſucht hat. Der Kölner Dom ſoll ein Symbol der deutſchen Einheit ſein. Hören wir hierüber unſern Verf.: „Wohl uns, wenn Deutſchland das Bedürfniß fühlt, einig zu ſein, aber laßt, wenn wir Bedürfniß zu gemeinſamen Schöpfungen fühlen, auch dieſe dem Gefühle analog und es verkörpernd ſein. Warum denn mit ſolch' edlem Triebe Maskerade ſpielen? Was ſoll überhaupt der Symboldienſt bei einem Volke, welches Gottlob ſo weit mündig, daß es die Idee ſelbſt zu begreifen im Stande iſt! Das Symbol ſoll nur zur Erkenntniß der Idee führen, iſt ſie aber als ſolche erkannt, ſo iſt das Symbol an ſich gar nichts mehr nütze, und will man eine Idee durch Thaten verwirklichen oder in's Leben treten laſſen, ſo ſollen es bei Gott keine ſymboliſchen Thaten und Werke ſein, ſondern ſolche, die das wahre Leben des Menſchen bereichern und ihm nützlich ſind.“ „Wenn man eine Kirche, die zur Ehre Gottes

erbaut wurde, jetzt zum Heumagazin benützt, so ist es im Grunde nicht schlimmer, als wenn man den Kölner Dom als Symbol deutscher Einheit erbaut, da man sich überzeugt hat, daß man es aus Liebe zu Gott nicht mehr im Stande ist. Der ganze Unterschied besteht darin, daß die Kirche mit materiellen, der Dom aber mit geistigen Stoffen vollgestopft ist, die beide nicht hineingehören.“ Es ist aber nicht nur eine verkünstelte Reflexion, eine katholische Kirche unter den Gesichtspunkt eines Nationalsymbols bringen zu wollen, sondern es ist auch eine verkehrte. Die Bekenner der Confession, für welche diese Kirche vollendet werden soll, sind, wenn man der Sache auf den Grund geht und die längst bedeutungslos gewordene scholastische Unterscheidung zwischen Geistlichem und Weltlichem fallen läßt, eigentlich Unterthanen eines fremden und zwar des römischen Staats. Wer über meine Seele gebietet, der gebietet auch über meinen Leib. Der moderne Staat aber, der sich wesentlich auf Grundlagen gebaut hat, welche im weiteren Sinne ächt protestantisch sind, fordert, daß seine Bürger ungetheilt, mit Leib und Seele, seinem vernünftigen Organismus angehören. Daß zwischen der römischen Kirche und einem solchen Staate, weil jene diesen als ein Rechtssubjekt im Grunde gar nicht anerkennt, eigentlich auch keine Verträge geschlossen werden können, hat in neuerer Zeit mehr als Ein Fall deutlich genug gezeigt. Man kann diesen Riß durch palliative Nachgiebigkeit für einige Frist wieder zuheilen, aber bälder kann von einer Einheit Deutschlands und auch nur Eines deutschen Staates gar nicht die Rede sein, als bis — nebst einigem Anderen — der Gegensatz der Confessionen verschwunden sein wird. Dieß setzt freilich auch wesentliche Veränderungen der

protestantischen Kirche voraus, weswegen ich auch ausgesprochen habe, daß die kirchliche protestantische Architektur unmöglich eine künstlerische Frucht entfalten könne.

Hier kehren wir noch einmal zu unserem Verf. zurück und finden ihn auf einem Wege, der ungleich richtiger und consequenter ist, als der Berlinertraum von einem welthistorischen Berliner Dom. „Es geht aus den Ereignissen und Thaten der letzten drei Jahrhunderte nach der Reformation deutlich genug das Streben hervor, sich, selbst in religiöser Hinsicht, mit der Erde und unserem irdischen Dasein wieder auszusöhnen und auf einem Boden wieder heimisch zu werden, den Aberglaube, Schwärmerei und Mißverstehen des Christenthums uns als eine Wüste erscheinen machen wollte. Die ganzen Bestrebungen des Mittelalters galten dem Himmel, dem himmlischen Reiche wurde das Irdische geopfert, bis das nackt hervortretende Streben der Kirche selbst nach irdischem Besitz und Macht den Völkern über den Werth desselben die Augen öffnete. Seit der Reformation erscheint daher das sonst in Religion und Kunst für profan Gehaltene fortwährend mit dem Heiligen durcheinandergemischt, das Religiöse fängt an in das Profane überzugehen und die humane Bildung unserer Zeit ist im höheren Sinne am Ende nichts Anderes, als ein praktisch gewordenes oder werdendes Christenthum. „„Wir wollen Bürger werden auf dem Boden, den unsere Väter fallend sich erobert.““ Die Ansicht, daß wir bestimmt seien, uns hier auf Erden für den Himmel zu opfern, ging allmälig in den Glauben über, daß ein gottwohlgefälliger Wandel hier auf Erden darin bestehe und bestehen müsse, uns für das Gesammtwohl unserer Mitmenschen thätig und hilfreich zu erweisen und das, was wir

uns an geiſtigen und materiellen Gütern erwerben, nicht gleichſam in die Schatzkammer des Himmels zu tragen, ſondern es vor Allen hier auf Erden auszugeben und zwar nach den Geſetzen und Sitten, wie ſie die menſchliche Weisheit zu bilden im Stande war. ..... Wenn alſo die Beſtrebungen der meiſten Völker ſich dem Staate immer mehr zuwenden und man glaubt, daß die Kirche oder der religiöſe Sinn dadurch einbüße, ſo ſcheint es mir im Gegentheil ein Gewinn zu ſein, wenn man den Staat als die höchſt mögliche irdiſche Form religiöſer Ideen auszubilden ſich beſtrebt, ihn alſo als eine praktiſch gewordene Religion betrachtet, und dann möchte es allerdings eine Zeit geben können, wo Staat und Kirche ganz und gar Eins würden. ..... Wenn wir nun betrachten, inwieferne die Kunſt von jeher bemüht geweſen, das, was dem Menſchen das Höchſte war, ſeine Religion und ſeinen Glauben zu verherrlichen, wenn wir durch die Richtung der Zeit bemerkt haben, daß die Kunſt ſich mehr und mehr mit Gegenſtänden des praktiſchen Lebens befaßte, weil nach unſerer Anſicht überhaupt die Religion ſelbſt mehr praktiſch wurde, ſo werden wir wenigſtens zugeben müſſen, daß, wenn die Kunſt möglich bleiben ſoll, d. h. wenn die Kunſt ihre Wirkung und ihren Zweck nicht aus den Augen verlieren ſoll, ſie auch *dabei* wieder bedeutend auftreten muß, was ſelbſt in der Zeit als das Bedeutendſte hervortritt, und dieſes iſt der *Staat und ſeine Verwaltung.*"

Hier ſind wir mit unſerem Verf. auf dem Punkte angekommen, wo alle Abweichung zwiſchen uns verſchwunden iſt und drücken ihm als einem geiſtig Befreundeten die Hand, indem wir die nähere Prüfung des von ihm mitgetheilten Plans für ein Staatsverwaltungsgebäude den Sachverſtändigen überlaſſen.

III.

Zur Poesie.

1. Zur Kritik früherer Poesie.

Die Litteratur über Goethes Faust.

(Hallische Jahrb. für deutsche Wissenschaft u. Kunst, Jahrg. 1839. Nr. 9 ff.

Goethes Faust ist dunkel. Ein Beweis davon sind die vielen über ihn erschienenen Schriften, die fast alle den Charakter von Commentaren tragen. Darf ein Gedicht dunkel sein? Es kommt auf die Bedeutung des Wortes an; wir müssen verschiedene Gründe des Dunkels unterscheiden.

Das Dunkel, welches Fremdheit der Sprache, Entfernung der Zeit und des Orts für Ausländer und späte Nachwelt mit sich führen, fällt hier natürlich weg, und hiemit der ganze philologische und antiquarische Apparat, den solches Dunkel zu seiner Lichtung erfordert. Doch kann ein Gedicht auch für die eigene Nation und Mitwelt einzelne Dunkelheiten enthalten, wenn die Scene in einer entfernten Zeit, an einem entlegenen Orte spielt, und der Dichter um der nöthigen historischen Treue willen Manches beibrachte, was gelehrte Notizen erfordert. Dahin rechne ich nicht sowohl das Bild der Zeit, des Landes überhaupt, deren Gesittung, politische und andere Zustände. Der Dichter setzt in unserem Zeitalter, dessen Poesie wesentlich Kunstpoesie ist, gebildete Leser voraus und Kenntnisse in der Geschichte; sollte das Bild der Zeit, in welcher das Gedicht spielt, in ihrem Gedächt-

niß mehr oder minder erloſchen ſein, ſo wird er es eben durch die Lebendigkeit ſeiner Poeſie wieder auffriſchen, die Sitte und Naturbeſtimmtheit eines fremden Volks wird ebenfalls das Gedicht ſelbſt ſo vergegenwärtigen, daß nicht eben eine gründliche Kenntniß beim Leſer oder Zuſchauer vorausgeſetzt wird. Manches Aeußerliche wird er immerhin aufzunehmen veranlaßt ſein, was einigen gelehrten Apparat zur Verſtändigung wünſchenswerth macht. Niemand wird es Goethe verargen, wenn er uns die Mühe auflegt, uns zu erkundigen, was ein Incubus, ein Pentagramm u. dergl. ſei. Der Zauberglaube jener Zeit iſt einmal die äußerliche Atmoſphäre, worin die Tragödie ſpielt, und dieſe muß durch ſolche einzelne Züge zu einem concreten Bilde condenſirt werden.

Etwas Anderes iſt es ſchon, wenn daſſelbe Gedicht aus der Vergangenheit, in der es ſpielt, in die nächſte Gegenwart herübergreifend, allerhand Anſpielungen auf moderne Litteratur, Sittengeſchichte u. ſ. w. in ſich aufnimmt, welche auch für den wahrhaft Gebildeten einer erklärenden Notiz bedürfen, ſofern ihr Gegenſtand nicht von allgemeiner und bleibender, ſondern von vorübergehender und zufälliger Bedeutung iſt. In dem Grade, in welchem ein Gedicht unſterblichen Gehalt hat und weſentliche, für alle Zukunft bedeutende Erſcheinungen des Geiſtes in ihm niedergelegt ſind, wird es läſtig ſein, Partieen in ihm anzutreffen, die, ohne Zuſammenhang mit dem Ganzen epiſodiſch eingefügt, auf ephemere Zeiterſcheinungen ſatyriſche Lichter werfen, welche kurz nach der Abfaſſung dem Publikum bereits unverſtändlich werden müſſen, ja ſchon bei den erſten Leſern gewiſſe Lokalkenntniſſe von Goethes näherer Umgebung u. dergl., was man ſich nur zufällig verſchafft, vorausſetzen. In der That, es iſt ſehr zu miß-

billigen, es iſt ein Leichtſinn und Uebermuth, daß Goethe eine Schnur von Perlen von meiſt ephemerer Bedeutung, da er eben nicht wußte, wohin damit, in ein ewiges Gedicht, wie den Fauſt, aufnahm. Wem iſt zuzumuthen, daß er von Mieding, dem Theater-Maſchiniſten zu Weimar, wiſſe, daß er errathe, was der Servibilis bedeutet, daß unter dem Kranich Lavater verſtanden iſt u. ſ. w.? Dieſe Tages- und Ortsbeziehungen gehören nicht in ein weltumfaſſendes Gedicht, mit ſolcher Garderobe der Litteratur und Tagesgeſchichte will man nicht geplackt ſein, wo es ſich um ewige Empfindungen handelt. Nicht nur in der Walpurgisnacht und dem ſtörenden Intermezzo, ſchon in der Hexenküche kommen zu viele Nüſſe der Art zu knacken, die mit einem Scheine tiefer Bedeutung täuſchen und nur für den, der den kleinen Krieg der damaligen Litteratur erlebte, in Weimar war, Perſonen aus Goethes Umgebung kannte, verſtändlich ſind. Jugendliche Geiſter namentlich, ohne Erfahrung, Weltkenntniß, die mit friſcher Erwartung lauter großer und würdiger Ideen an die Tragödie treten, ſuchen in dieſen kleinen Stichen allerhand Myſterien; ein Gedicht, wie Goethes Fauſt, ſollte aber nicht myſtificiren.

Reden wir aber von dem geiſtigen Gehalte und der inneren Form eines Gedichts, ſo muß ſogleich unbedingt der Satz aufgeſtellt werden: ein Gedicht ſoll ſich ſelbſt erklären, ſoll durch ſich ſelbſt unmittelbar deutlich ſein. Freilich — für wen? Es kann ein Gedicht geiſtige Erſcheinungen zum Inhalte haben, die nur der verſteht, der ſie in irgend einer Weiſe ſelbſt durchlebt hat, und nur derjenige durchlebt hat, der auf einer gewiſſen Höhe der Bildung ſteht. So wird Goethes Fauſt Niemand verſtändlich ſein, der niemals

philoſophiſche Zweifel gehegt, niemals über die höchſten Probleme des Denkens wiſſenſchaftlich nachgedacht hat. Wer keine Idee vom Verhältniß des Böſen zur Weltordnung hat (und der geſunde Menſchenverſtand, der populäre Religionsunterricht geben noch keine), der wird nimmer den Prolog im Himmel, wer ſich nicht mit der tiefſten Skepſis getragen hat, nimmer die erſten Scenen verſtehen. Auch die Geſchichte Gretchens, obwohl ſie unmittelbar jedes Herz rührt, erhält doch ihre tiefſte Wirkung erſt durch ihre Beziehung auf die unendlichen Seelenkämpfe Fauſts. Goethes Fauſt iſt ein philoſophiſches Gedicht. Dies iſt zunächſt ein höchſt zweideutiges Lob; denn daß ein Gedicht keineswegs metaphyſiſche Fragen ausdrücklich und ausgeſprochener Maßen an der Stirne tragen, daß vielmehr der metaphyſiſche Gehalt ganz in Fleiſch und Blut verwandelt, ganz in die Form unmittelbarer Erſcheinung aufgegangen ſein ſoll, dies ſetze ich als weltbekannte Binſen-Wahrheit voraus. Wenn nun Goethes Fauſt unverhüllter als irgend ein anderes bedeutendes Drama um letzte metaphyſiſche Fragen ſich dreht, zugleich aber von anerkannt ungeheurer poetiſcher Wirkung iſt, ſo werden wir ſagen müſſen: darin zeige ſich hier der Genius, daß er dieſen Inhalt trotz ſeiner metaphyſiſchen Weite und Tiefe in den feſten äſthetiſchen Körper zu bannen verſtand. Iſt ihm dies gelungen, ſo müſſen wir die oben aufgeſtellte Behauptung, daß nur der philoſophiſch Gebildete dies Gedicht verſtehe, dahin beſchränken, daß allerdings nur dieſer, aber dieſer, ohne ſich während des Leſens begriffsmäßig philoſophiſche Rechenſchaft zu geben, das Gedicht vollſtändig genieße. Der Prolog im Himmel ſpricht die Idee der relativen Nothwendigkeit und beſtändigen Ohnmacht zugleich des Böſen ſo plaſtiſch

aus, daß ſie wirklich vergegenwärtigt iſt; man braucht ihn nicht mit dem Kopfe, man kann ihn ganz mit der Phantaſie leſen, und, was er beſagen will, dennoch ganz in ſich aufnehmen. So und nicht anders ſoll ein Gedicht geleſen werden. Die Poeſie iſt nicht da, daß ſich der Leſer den Kopf zerbreche, ſie giebt ihre Ideen unvermerkt ein, weil ſie ganz in Bild und Form gewandelt ſind. So wie wir uns über ein Gedicht beſinnen müſſen, wie über Räthſel, ſo iſt dies ein Beweis, daß dieſe Wandlung nicht gelungen iſt, ſondern Idee und Bild außereinander liegen geblieben ſind. Dies iſt dann ein Dunkel, das unter allen Umſtänden verwerflich iſt. Ein bedeutendes Gedicht philoſophiſch zu erörtern iſt ein ſehr lobenswerthes Unternehmen. Aber was iſt die Aufgabe? Nicht, einen philoſophiſchen Commentar zu liefern, — verſtändlich ſoll das Gedicht für ſich ſein ohne alle Beihülfe dieſer Art —, ſondern den erſten Eindruck, den äſthetiſchen, der als ſolcher ſchon ein vollſtändig klarer ſein muß, nachträglich in das philoſophiſche Bewußtſein zu erheben, und ſich von ſeinen Gründen Rechenſchaft zu geben. Dies Geſchäft hat nun zwei Seiten. Der reine Ideengehalt wird abgelöſt von der Form, worein der Dichter ihn gegoſſen; dies iſt die eine Hälfte des Geſchäfts; die andere iſt, daß man nachweiſt, wie und warum die Idee gerade in dieſe Form niedergelegt wurde, daß man den Proceß, wodurch der Dichter Idee und Bild in Eines wandelte, ihm nachdenkt. Wie die Momente der Idee und der Organismus der äſthetiſchen Form einander entſprechen, oder, wenn dies nicht der Fall iſt, wo der Fehler liege, dies darzuthun iſt die Aufgabe der philoſophiſchen Betrachtung eines poetiſchen Kunſtwerks. Eine Abhandlung über eine Tragödie ſoll nicht eine philoſophiſche überhaupt,

sondern eine philosophisch-ästhetische sein; unter den philosophischen Wissenschaften ist es nicht die Metaphysik, nicht die Psychologie, Ethik, Religionsphilosophie, sondern die Aesthetik, die hier betheiligt ist. Ein Gedicht ist nicht zu behandeln, wie ein Faden, an welchem hinlaufend man Gelegenheit nimmt, über Dies und Das zu philosophiren, nicht wie ein Kleiderrechen, an den jeder seine philosophischen Stöcke, Schirm, Kappe, Hut hinhängt. Ist der erste Theil der Tragödie poetisch, so ist er unschuldig daran, wenn er meistens auf diese Weise behandelt worden ist.

Aber sogleich hier müssen wir scharf unterscheiden zwischen dem ersten und zweiten Theile. Der letztere nämlich ist in einem ganz anderen Sinne dunkel, als jener. Im ersten sehen wir das Schwierigste, was ein Dichter leisten kann, die Wandlung der tiefsten und universellsten Ideen in poetisches Fleisch und Blut, durch das Geheimniß der Phantasie gelöst. Die Unendlichkeit des ideellen Gehalts forderte allerdings schon hier die Einführung außermenschlicher Figuren. Das absolut Vollkommene kann in keinem wirklichen Individuum existiren, eben so wenig das absolut Böse, und doch handelte es sich geradezu darum, diese beiden abstract allgemeinen Begriffe zu personificiren. Doch dies ist bereits schief ausgedrückt. Goethe ging als ächter Dichter nicht vom allgemeinen Begriffe aus, um durch Mägde-Arbeit der Phantasie erst ein concretes Bild für ihn zu suchen; die Ideen, die sein Faust in sich aufnehmen sollte, waren vorneherein nicht auf dem Wege der Abstraction gefunden, sondern ein Empfundenes und Erlebtes, sie verkörperten sich ihm zu fester Gestalt an der Volkssage vom Dr. Faust, an dem alten Puppenspiele, das „vieltönig in ihm summte und wiederklang.“ So hatte er sogleich für die

Idee des Böſen eine Figur, die nicht, wie dazu die Darſtellung abſtract allgemeiner Begriffe leicht verführt, allegoriſch, ſondern mythiſch iſt, d. h. nicht von einem Einzelnen auf dem Wege der Abſicht und Reflexion ausgeheckt, ſondern unbewußt erfunden und geglaubt von der religiöſen Volks-Phantaſie, und auch demjenigen, der dieſen Glauben nicht mehr theilt, noch vertraut und geläufig genug, um ihn ſchnell in die Illuſion hineinzuziehen. Gerade in der Haltung dieſer Figur müſſen wir den Dichter ſo unendlich bewundern. Goethe hütete ſich gar nicht davor, durchſcheinen zu laſſen, daß es zur Erklärung des Böſen gar keines Teufels braucht, daß dieſer Mephiſtopheles alſo nur ein mythiſches Weſen iſt, er legt ihm ſelbſt ſolche Aeußerungen in den Mund, die eigentlich ſeine Exiſtenz negiren, z. B.:

„Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn."

Und dennoch wird ſelbſt durch ſolche Stellen die Illuſion, als hätten wir ein lebendiges, compactes Individuum vor uns, niemals geſtört, ſondern eben, wenn ſolche kritiſche Gedanken in uns anſetzen wollen, auf's Heiterſte wiederhergeſtellt, ſo treffende Züge des Lebens ſind dem Schalke geliehen. Nur einmal philoſophirt er zu viel, will ſich ſelbſt definiren und ſpricht etwas confus, ſo daß wir nicht mehr ihn, ſondern den zum Philoſophiren ungeſchickten Dichter hören. Die andern übermenſchlichen Figuren, der Herr, die Erzengel, ſind ebenfalls nicht Allegorieen, ſondern mythiſche Gebilde der religiöſen Phantaſie und dem Leſer geläufig. Der Erdgeiſt kommt auch in der Aſtrologie und Magie vor als ein geglaubtes Weſen, und iſt zudem ſo lebendig und klar gehalten, daß man ſich billig wundern muß, wie manche Ausleger in der

Erklärung dieſer Figur irren konnten. Alle dieſe Figuren nun, obwohl ſie als beſondere Hypoſtaſen außer den Helden hinausgeſtellt ſind, heben doch den Charakter der tiefſten Innerlichkeit, wodurch unſere Tragödie ſo national deutſch iſt, nicht auf. Fauſt's Inneres iſt der Boden, worauf die allgemeinen Mächte ſich bekämpfen, der wahre Schauplatz der tragiſchen Gewalten. Fauſt iſt mit Mephiſtopheles Ein Menſch und mit dem Herrn auch: der Menſch. Sein Inneres ſehen wir zunächſt im Zuſtande des Zweifels. Dieſer iſt an ſich eine wiſſenſchaftliche, keine poetiſche Erſcheinung. Alles bloß Gedankenmäßige, womit ein Individuum beſchäftigt erſcheinen ſoll, kann poetiſch werden nur dadurch, daß wir dieſen Gedankengehalt niemals nackt für ſich, ſondern immer zuſammen mit ſeiner Wirkung auf die Stimmung des mit ihm beſchäftigten Subjects ſehen. Gedanken, an ſich proſaiſch, werden poetiſch als Ausfluß und Quelle von Gefühlen, als Nachklang und Hebel von Handlungen. So grübelt Hamlet über das Jenſeits, aber dies Grübeln geht aus einer Stimmung hervor und bewirkt eine Stimmung. So tritt Fauſt nirgends bloß als Denker vor uns, ſeine Gedanken erſcheinen im Elemente leidenſchaftlicher Stimmung empfangen, gehegt, erwärmt, bewirken Leidenſchaft, Ungeduld, Wehmuth, Zorn, Verzweiflung, Empörung. Fauſt's Zweifel iſt kein conſequenter Skepticismus; er verzweifelt am Wiſſen der Wahrheit, und will ſie doch durch die Gewalt unmittelbarer Anſchauung erſtürmen. Eben dieſe Inconſequenz iſt poetiſch; das eiferartige, heiße, inbrünſtige Weſen giebt erſt das Feuer, die Fluth. So zu einem athmenden Individuum gebildet verkündigt dieſer Fauſt zwar, was im geheimſten Inneren des Menſchengeiſtes ſich regt und flüſtert, und in jedem Worte erwei-

tert ſich ſeine Perſon zur Menſchheit; aber dennoch bleibt er immer dieſer beſtimmte Menſch und die Grenzen ſeiner Perſönlichkeit zerfließen uns nie in eine abſtracte Leere. Ohnedies iſt er durch die Anlehnung an die Sage in eine beſtimmte Zeit, in beſtimmte Verhältniſſe geſtellt; es hat Alles die Färbung einer hiſtoriſchen Situation, und der Leſer bleibt feſt in dem Glauben, daß ein wahrer, ein wirklicher Menſch ſo ſprechen, ſo leben, ſo leiden könne. Von den anderen Perſonen, von Wagner, Marthe, Gretchen, Valentin, den Trinkern in Auerbach's Keller ſage ich nichts; dieſe ſind ohnedies ganz aus dem Kerne der Poeſie geſchnitten, ſie leben und athmen ſo vollkommen, daß ihnen vorzüglich das Gedicht die allgemeine Bewunderung auch derjenigen verdankt, die ſeinen tieferen Gehalt nicht verſtehen. Ueber die Macht, den Wohlklang, den brauſenden Donner und die bezaubernde Süßigkeit der Sprache in dieſem erſten Theile will ich mich nicht in Lobpreiſungen ergehen. Goethe hat nirgends dieſe Energie des Wortes und Klanges neben der größten Weichheit und Zartheit entwickelt, iſt nirgends der ungeheuren Sprachgewalt Luthers ſo nahe gekommen.

Zugleich ſind jedoch die äſthetiſchen Mängel, welche ſchon in dieſem erſten Theile die Tiefe und Univerſalität der Bedeutung mit ſich brachte, nicht zu verbergen. Zu einer vollſtändigen und organiſch ſich entwickelnden Handlung konnte ſich ein ſo weiter Stoff unmöglich abgrenzen laſſen. Ein Held, der in ſeinem Streben unverkennbar die Menſchheit und in ſeinem Schickſale ihre Beſtimmung repräſentirt, müßte eigentlich alle Hauptſphären menſchlicher Thätigkeit durchwandern, und ein Schluß iſt nicht zu finden, denn es kann nie ein Moment in der Zeit eintreten, wo das Gud-

ſchickſal des menſchlichen Geiſtes, ſo klar es in der Idee entſchieden iſt, in einem beſonderen Acte fix und fertig erſchiene. Doch dieß führt zu ſchnell zum zweiten Theile hinüber; der erſte konnte ſich dramatiſch geſchloſſener halten, da der Held, nachdem er ſich ins Leben geſtürzt, hier nur durch Ein Lebensverhältniß hindurchgeführt wird. Aber ſchon hier forderte die Unendlichkeit der Bedeutung das Einweben phantaſtiſch wunderbarer Figuren: dieſe wandeln mit Perſonen von Fleiſch und Bein, ganz als verſtünde es ſich von ſelbſt, auf Einem Boden. Scenen, die auf dem Schauplatze naturgemäßer Wirklichkeit vor ſich gehen können, wechſeln mit ſolchen, wo alle Naturgeſetze aufgehoben erſcheinen, und dieſe verhalten ſich in ihrer Behandlung zu der Einführung des Wunderbaren in anderen dramatiſchen Gedichten wie eine genial ſkizzirte Federzeichnung zu einem ausgeführten Kupferſtiche. Ein andermal führt die Aufgabe, das Leben und Treiben der Maſſe mit den tiefen Kämpfen des zum vollen Bewußtſein erwachten Geiſtes zu vergleichen, ein Bild von epiſcher Breite herbei, das theatraliſch auch nicht darſtellbar iſt; das ſtreng Dramatiſche iſt aber immer auch theatraliſch, wenn man nur von dieſem Ausdruck die tadelnden Nebenbegriffe entfernt hält. Zwiſchen jenen rein menſchlichen und den geiſterhaften Weſen kann es ferner zu dem eigentlich nicht kommen, was wir Handlung nennen. In einer Handlung muß Menſch gegen Menſch mit gleichen Grenzen der Kraft ſtehen, und jeder derſelben muß ſein beſtimmtes menſchliches Pathos haben. Der Abfall von Gott, der Bund mit der Hölle mag immerhin als eine That von großer negativer Erhabenheit erſcheinen; doch Goethe hat dieſes Motiv nicht im Sinne der Sage aufgenommen, wo Fauſt's Verbrechen eben

dieſer Pact mit dem Teufel iſt, ſondern aus tieferen Abſichten markirt er dieſen Uebergang zur förmlichen Abſchließung des Bundes mit Mephiſtopheles ſo wenig, daß er ihn vielmehr ganz cavalièrement in nobler Nachläſſigkeit geſchehen läßt. In der Liebesgeſchichte mit Gretchen erſcheint Fauſt ebenfalls nicht im ſtreng dramatiſchen Sinne als handelnd, weder in ſeiner Treue noch in ſeiner Untreue. Die erſte Untreue, ein Verbrechen gegen Gretchen, aber eine Handlung der ſittlichen Kraft gegen Mephiſtopheles, nimmt, gemäß dem Charakter Fauſt's, ſogleich einen theoretiſchen Charakter an: Fauſt ſammelt ſich aus ſeinem Genußleben im Wald und Höhle zu ideeller Contemplation, die ſich zwar ſehr poetiſch, aber nicht dramatiſch, ſondern lyriſch ausſpricht. Uebrigens iſt er in dieſem Verhältniſſe, ſo wie überhaupt, mehr ein Spielball wechſelnder unendlicher Gefühle, als ein handelnder Heros: ganz der poetiſchen Aufgabe gemäß, da die eigentlichen Principien des Handelns, obwohl in Fauſt's Innerem ſich zum Kampfe begegnend, doch aus ihm hinausgeſtellt ſind in mythiſche Figuren. Was endlich die Folge der Scenen betrifft, ſo kann hier von ſtrenger Oekonomie, wo ein Glied ſcharf ins andere greift, keines zu wenig, keines zu viel iſt, nicht die Rede ſein. Die Univerſalität der Bedeutung hat die compacte Form durchbrochen. Ich möchte die eigenthümliche geiſtige Atmoſphäre, die, wie jedes Gedicht, ſo auch dieſe Tragödie hat, als eine Unendlichkeit der Perſpective bezeichnen. Jedes Kunſtwerk ſoll in der endlichen Form die unendliche Bedeutung tragen, keinem ſoll dieſe Perſpective fehlen; bei Goethe's Fauſt aber ſpringt das Auge über Vordergrund und Mittelgrund jeden Augenblick weg, um in dieſer unendlichen Ausſicht des Hintergrunds ſich zu verlieren;

die Figuren, die über die Scene gehen, weisen sogleich dort hinüber, man sieht durch Risse auf allen Punkten in diese Ferne hinaus. Ein solches Gedicht konnte unmöglich der Zeit nach in Einem Gusse entstehen. Den universellsten metaphysischen Gehalt in ächt poetische Form zu fassen, ist die Sache einzelner Geistesblitze, die jenen flüchtigen Moment, der die disparatesten Gegensätze, die absolute Idee und die sinnlich begrenzte Form, auf einen Augenblick vermählt, eben da er im Entstehen schon wieder entfliehen will, festhalten. Goethe legte mit dem letzten Geheimniß seines eigenen Lebensgehalts das Bewußtsein der Menschheit in dieser Tragödie nieder; sie begleitete ihn von den jugendlichen Jahren ins Greisenalter; der unendlich unerschöpfliche Gehalt gährte und gährte in der Brust des Dichters und schleuderte von Zeit zu Zeit nach langen Zwischenräumen wie in vulkanischer Eruption eine glühende Masse aus dem Krater tiefbrütender Phantasie hervor. Kurz, der Faust bleibt fragmentarisch, er bleibt ein großartiger Torso, auch wenn der äußerliche Abschluß der Tragödie, den endlich der Greis versuchte, zehnmal besser gelungen wäre, als er gelungen ist.

Diese Mängel nun sind im zweiten Theile, während sie im ersten mit den Schönheiten des Gedichts unmittelbar zusammenhängen, zu schreienden Fehlern angeschwollen und haben das Schöne geradezu aufgehoben, oder vielmehr, sie schwollen so hoch an, weil keine Kraft mehr da war, Schönes zu produciren. Dieser ganze zweite Theil ist ein mechanisches Product, nicht geworden, sondern gemacht, fabricirt, geschustert.

Ich befinde mich, indem ich hier meinen Widerwillen gegen dieses Product ausspreche, in einer besondern Verlegenheit. Die-

ser zweite Theil ist fast aus lauter Allegorieen zusammengesetzt. Daß die Allegorie nicht ein Product dichterischer Schöpferkraft, sondern prosaischen Verstandes ist, der zur Einkleidung eines allgemeinen Begriffes nachträglich die Einbildungskraft aufbietet, ist etwas so Weltbekanntes und Triviales, die Kinder auf der Straße wissen es, daß es eigentlich eine Beleidigung des Publikums ist, wenn man es darüber erst zu belehren unternimmt. Und doch haben die meisten Schriftsteller über Goethe's Faust diesen zweiten Theil an poetischem Werthe geradezu, als existirte in der Philosophie des Schönen dieser Begriff der Allegorie gar nicht, dem ersten an die Seite gesetzt. Oder wenn sie auch zugaben, daß die Allegorie nicht rein poetisch sei, wenn sie zugaben, daß die Reflexion ungleich mehr Theil hat an diesem Fabrikat, als die Phantasie, so hatte es doch für ihr Gefühl gar nichts Widerstrebendes, daß ein allegorisches Machwerk sich hier als Fortsetzung und abschließender Theil an die Seite eines herrlichen poetischen Productes drängt. Goethe hat bekanntlich mit edler Bescheidenheit selbst geäußert, daß das hohe Alter auf eigentliches Produciren ganz verzichten müsse. Hr. Weber (Goethe's Faust) meint, man könne doch zum Dichten nicht zu alt werden, wie zum Heirathen. Ich will nicht untersuchen, wie weit, was man zum Heirathen braucht, mit dem verwandt ist, was man zum Dichten braucht (wiewohl Beides näher zusammenhängen dürfte, als es scheint); aber in einer Zeit, wie die moderne, wo Reflektiren und Denken so weit über die sinnlichen Geistesthätigkeiten vorherrscht, wird sich das Alter, wo ohnedies die Phantasie allmälig verdampft, schwerer als irgend in einer andern, gegen die eindringende Kühle prosaischer Besonnenheit halten. Schon im

Briefwechsel mit Schiller gesteht Goethe, daß er, ganz in seinen wissenschaftlichen Studien lebend, fast aufgehört habe, ein Dichter zu sein. Es war bei den Alten anders, da war die ganze Zeit jung, und ebendaher die Kunst nicht bloß ein Moment, sondern der höchste Ausdruck ihrer Bildung. Jetzt ist die Kunst an die Seite hingedrängt als eine Thätigkeit, die wir noch mitnehmen, in der wir aber nie mit unserem ganzen Geiste sind; und wie der Einzelne in unserem Zeitalter viel kürzere Zeit jung ist, als in jedem früheren, so begleitet ihn auch die Kunst eine kürzere Strecke durchs Leben, und die Poesie eine kürzere, als die andern Künste. Durch jenes Geständniß Goethe's würde nun allerdings jeder Vorwurf entwaffnet, wenn hier ein für sich stehendes allegorisch didaktisches Product vorläge; man könnte sagen: nun ja, es ist zwar kein Gedicht, aber doch etwas. Nun aber behauptet sich dieses Fabrikat als Fortsetzung eines wundervollen Products, es fordert selbst uns durch diese Nachbarschaft, in die es sich drängt, auf, den Maßstab ächter Dichtung an es zu legen, es nöthigt uns, zu vergleichen, es richtet sich selbst.

Es sind nicht nur eine Masse Allegorieen in diesem zweiten Theile neu eingeschoben, sondern selbst die lebendig concreten Personen des ersten Theils, Faust, Mephistopheles, in Allegorieen verflüchtigt. Faust ist nicht mehr dieses Individuum aus dieser Zeit, das als solches gerade durch seine Individualität Repräsentant des Menschengeistes war, sondern er ist ein Begriff, z. B. der Begriff der Romantik, und durch eine völlige Zerreißung der Zeit kommt er mit Helena auf der einen, Byron (Euphorion) auf der andern Seite, die aber freilich selbst auch nur Begriffe sind, auf Einen Boden zu stehen. Mephistopheles ist (als Phorkyas) das negative Moment in der Auflösung antiker Kunst und

Schönheit u. ſ. w. Wer kann an dieſen Gliedermännern eine Freude haben? Wem geht das Herz auf, wenn er dieſen zweiten Theil lieſt, wer wird gerührt, begeiſtert, wer empfindet Furcht und Mitleiden? Freilich es giebt Leute, die einen ſtarken Magen haben. Ein von der Hagen, ein Mone höhlt ſich die Helden der altdeutſchen Sage zu allegoriſchen Puppen aus, und meint, nun erſt die poetiſche Schönheit dieſer ausgebälgten Häute bewundern zu können. Die Allegorie hat einen Begriff fertig; nun nimmt ſie eine Erſcheinung aus der Wirklichkeit, ſchneidet ihr Eingeweide und Seele heraus, und legt jenen Begriff dafür hinein: der Zuſammenhang des Begriffs mit dieſem ſeinem Balge iſt kein anderer, als ein tertium comparationis; da aber jedes Ding der Vergleichung eben ſo viele Seiten darbietet, als es Eigenſchaften hat, ſo iſt es nicht klar, was in dem beſtimmten Falle das tertium ſein ſolle. Statt alſo die Idee durch das Bild deutlich zu machen, was ihre Abſicht war, hat ſie jene vielmehr verdunkelt und muß erſt unter ihr Bild hinſchreiben, was es will, oder es durch den Zuſammenhang deutlich machen. Hätte uns Niemand geſagt, was eine Figur mit einem Anker oder mit verbundenen Augen und einer Wage bedeuten ſolle, nimmermehr würden wir darauf kommen; ſteht aber die letztere Figur an einem Rathhauſe, und wiſſen wir anderswoher die Beſtimmung des Gebäudes, ſo könnten wir etwa auch ohne weitere Notiz die Bedeutung der Figur errathen. Verbundene Augen können eben ſo gut hundert andere Dinge bedeuten, als Unpartheilichkeit. So mag denn die Allegorie unter Anderem vorkommen, ſie mag als Ornament an Gebäuden, Triumphbögen, Sarkophagen, wo das Bauwerk ſelbſt das Sinnbild erklärt, in einem Cyklus rell-

giöſer Gemälde, deren Aufgabe die Ausfüllung gegebener kirchlicher Räume iſt und wo die einzelne Allegorie durch die Nachbarſchaft der anderen Bilder leicht gedeutet wird, ihre Stelle finden. Die ſtummen bildenden Künſte werden dieſen Nothbehelf nicht ganz abweiſen können; ſtrenger iſt es der Poeſie zu unterſagen, ſie kann ja reden, für was hat ſie ihren Mund? Giebt ſie aber doch Allegorieen, ſo ſoll ſie wenigſtens der Deutung nachhelfen, damit ſich der Leſer nicht abquälen müſſe. Dieſe Nachhilfe hat Goethe im zweiten Theile des Fauſt nicht gegeben, daher trifft ſeine Allegorieen noch ein weiterer Tadel, der andere Allegorieen nicht trifft, der nämlich, daß, wenn man eine Deutung derſelben gefunden zu haben meint, man nie wiſſen kann, ob es die rechte ſei. Ein Räthſel erräth man, und weiß dann, daß man es errathen hat, da genießt der Verſtand eine anmuthige Befriedigung. Aber an dieſen Räthſeln kann man eine Ewigkeit herumrathen und nie gewiß wiſſen, ob man die Löſung gefunden. Solche Räthſel machen iſt keine Kunſt; ich darf nur zu einem Begriffe ein ſehr entlegenes, durch eine ſeiner tauſend Eigenſchaften ihm von Weitem ähnliches Bild ſuchen, die Bedeutung wohl verſtecken, und ich kann die ganze Welt am Narrenſeile fortziehen — oder richtiger Jeden, der den Geſchmack hat, ſich an das Narrenſeil zu hängen. Gebt dem mittelmäßigſten Kopfe den Ideenſtoff dieſes zweiten Theils (dieſer allein bedingt ja nie den Werth eines Gedichts), dazu Goethe's techniſche Fertigkeit (dieſe auch nicht), laßt ihn nur recht ſitzen, ſchwitzen, die Feder zernagen: gebt Acht, er bringt euch ein Ding heraus, das wenigſtens eben ſo gut iſt, wie das vorliegende. Wer nun Luſt hat, zu rathen und zu rathen, ohne jemals die Gewißheit richtiger Deutung

hoffen zu können, dem kann ich seinen Geschmack nicht bestreiten; ich für meinen Theil halte jede mittelmäßigste Unterhaltung für besser und belehrender als eine solche Beschäftigung. Doch Goethe kannte sein Publikum; er hätte, was er in beißender Ironie seinem Mephistopheles in den Mund legt, als Motto über das Ganze setzen können:

Und allegorisch, wie die Lumpen sind,
Sie werden nur um desto mehr behagen.

Aber auch dasjenige, was in diesem allegorischen Elemente immerhin zu erreichen war, ist nicht erreicht. Eine Mosaik von unzusammenhängenden Scenen und Acten, bedeutende Motive gar nicht benützt, schiefe, verkehrte Gedanken, wie z. B. (was Weiße richtig bemerkt hat), daß in der Gestalt des Euphorion Byron als Kind der Vermählung des classischen und romantischen Princips auftritt; der Schluß des Ganzen in der Grund-Idee richtig, aber in der Ausführung verkehrt. Denn freilich mußte Faust gerettet werden. Diese Rettung konnte vernünftiger Weise nur dadurch geschehen, daß die streitenden Gegensätze seiner und der menschlichen Natur überhaupt sich versöhnen. Diese Versöhnung mochte immerhin durch geordnete praktische Thätigkeit herbeigeführt werden, aber nur nicht durch eine prosaisch industrielle. Statt daß nun aber mit dieser Thätigkeit und der Aussicht auf eine noch höhere und umfassendere die Versöhnung eintritt, verfällt Faust eben in diesem Moment dem Bösen, und kommt die Rettung äußerlich nach, in Form eines Geschehens, die dem mittelalterlichen Olymp entlehnt ist, und der so ganz, so tief protestantische Faust schließt katholisch. Ich werde auf diesen Punct zurückkommen.

Wenige Silberblicke erinnern an die alte Kraft, aber auch hier ſtört die höchſt manirirte ſprachliche Darſtellung, die ſich der alte Herr Geheimerath angewöhnt. Wenn im erſten Theil die Sprache wie ein Strom daherrauſcht, wie Frühlingswind fächelt, immer ſchlicht und immer groß in dieſer Schlichtheit, ſo hören wir hier jene Biſam- und Moſchus-Sprache, die mit Manſchetten und Glacéhandſchuhen ſelbſt ins Brautbett ſteigt, jenes behäbige, behagliche, ſelbſtgefällig ordentliche, nette, glatte, limitirende Reden, das der Menſchheit Schnitzel kräuſelt, und niemals pretiöſer und affectirter erſcheint, als wenn es die geſunde Grobheit der Natur nachahmt. Wie geckenhaft iſt der Zuſatz, da im Mummenſchanz die Vulcinelle auftreten: täppiſch, faſt läppiſch. Unnatürliche Wortbildung, wie: zweighaft, wurzelauf u. dgl. drängt ſich als Afterbild der wahren dichteriſchen Sprachgewalt hervor. Unerlaubte Conſtructionen, wie: „Ach, zum Erdenglück geboren, hoher Ahnen, großer Kraft“ treten mit der Miene poetiſcher Kühnheit auf, und undeutſch angebrachte Superlative ſollen die mangelnde Kraft des einfachen Worts erſetzen, wie: durchgrüble nicht das einzigſte Geſchick — einzigſte Bewunderung, eigenſter Geſang — und ſollt ich nicht ſehnſüchtigſter Gewalt ins Leben ziehn die einzigſte Geſtalt? — verbräunt Geſtein, bemoodert, widrig, ſpizbögig, ſchnörkelhafteſt, niedrig u. dgl. Waiblinger hat dieſe Sprache nicht übel parodirt in ſeinen drei Tagen in der Unterwelt, wo Goethe ſeine baldige Ankunft im Hauſe der Todten ſo verkündigt:

Und ſo käm' ich denn behäglich,
Wunderlichſt in dieſem Falle,
Nimmer fürchtend, nimmer klaglich,
Baldigſt in die Todtenhalle

Und dieſen Styl haben nicht wenige, ſelbſt junge Schriftſteller nachgeahmt! Wahrlich, ſie thun dem großen Manne damit eine ſchlechte Ehre an! Bei ihm iſt das ſo allmälich gekommen und geworden, und in der Ausartung iſt immer noch der Zuſammenhang mit den Vorzügen des unnachahmlichen Styls ſeiner kräftigen Mannesjahre zu bemerken. Dieſe Affen aber machen nicht das Urſprüngliche, ſondern die karikirte Ausartung nach, und was man dem alten Goethe um ſeiner jugendlichen Verdienſte willen verzeihen kann, iſt hier unverzeihliche, vettelhafte Verzerrung.

Mir wird es, wenn ich dieſen zweiten Theil leſe, ſo herbſtlich grau, ſo regneriſch trübe zu Muthe, meine ganze Seele trauert und weint, wenn ich den Genius ſo dem Geſetze der Sterblichkeit unterliegen ſehe; und nur die Rückkehr zu den Werken ſeiner Jugend und Manneskraft richtet mich wieder auf, deren hohes Bild keine Zeit und keine Verwitterung des Alters zerſtören kann.

Dieſe einleitenden Bemerkungen werden mir das Geſchäft einer kritiſchen Muſterung der vorliegenden Schriften weſentlich erleichtern und abkürzen. Wenn ich zum Voraus ſogleich ſage, daß dieß eben kein angenehmes Geſchäft ſei, ſo faſſe ich, um dieſe Behauptung zu rechtfertigen, das Reſultat, das ſich aus einer Vergleichung der einzelnen Schriften mit den bisher aufgeſtellten Standpunkten ergeben wird, vorläufig ſo zuſammen:

1) Mit geringen Ausnahmen haben ſämmtliche Schriftſteller, ſtatt eine äſthetiſch-philoſophiſche Betrachtung anzuſtellen, eine philoſophiſche angeſtellt und an unſerer Tragödie Metaphyſik, Ethik, Religionsphiloſophie u. ſ. f. docirt.

2) Sie haben mit wenigen, faſt nur mit Einer Ausnahme, unkritiſch die Mängel des erſten und zweiten Theils überſehen und die Dichtung als ein untadelhaftes organiſches Ganze mit blinder Pietät hingenommen. Was eben die Folge davon war, daß ſie nur den philoſophiſchen Gehalt, nicht den Grad, in welchem es gelungen iſt, ihn in einen äſthetiſchen Körper zu faſſen, im Auge hatten.

3) Sie haben ſchon im erſten Theile Vieles allegoriſch gedeutet, was poetiſch iſt. Reichliche Belege werden zur Genüge deutlich machen, was ich hiermit meine, wenn es nicht ſchon aus obiger Einleitung deutlich ſein ſollte.

Eine ganz andere Frage iſt die nach der Richtigkeit der philoſophiſchen Deutung und dem wiſſenſchaftlichen Werthe der einzelnen Schriften überhaupt, welche nun die Muſterung paſſiren ſollen. Im Allgemeinen läßt ſich hierin ſo viel beſtimmen: die meiſten Fehler in der Erklärung weſentlicher Punkte finden ſich in denjenigen Schriften, deren Verfaſſer keine philoſophiſche Bildung haben, und danach theile ich auch dieſe Schriften ein. Im erſten Flügel ſollen die Nationalgarden des geſunden Menſchenverſtandes defiliren, die ohne den Schlüſſel der Philoſophie dieſes tiefſinnige Gedicht aufzuſchließen unternehmen; im zweiten das Linien-Militär der Philoſophen. Jene werden, wie ſich erwarten läßt, etwas ſalop, ſchlotterich und ſchwankend marſchiren; dieſe etwas ſteif, im Paradeſchritt, knappen Hoſen und Cravatten. Uebrigens will ich nicht geſagt haben, daß in der Erklärung des Gedichts jene ganz oder viel, dieſe gar nicht oder wenig irren, wohl aber, daß jene, wo ſie Recht haben, nur zufällig nicht irren, da ihnen das wahre Mittel der Erkenntniß abgeht,

dieſe aber in Folge einer falſchen Anwendung dieſes Mittels. Die Philoſophen aber ſind am häufigſten in die allegoriſche Deutungswuth ſchon im erſten Theile verfallen. —

Ueber Goethes Fauſt.

Berlin 1850.

Vorleſungen von Dr. K. E. Schubarth.

Ich kann dieſe Schrift nicht beſſer bezeichnen, als ſo: dem Verfaſſer iſt ein philoſophiſcher Gedanke in die Hände gerathen, er geht damit um, wie die Affen in der Hexenküche mit der gläſernen Kugel, und weiß nichts Beſſeres zu thun, als denjenigen, denen er für dieſe Idee dankbar ſein ſollte, die Scherben an den Kopf zu werfen.

Dieſe Idee iſt: das Böſe iſt als weſentlicher Gegenſatz und Hebel des Guten nothwendig, ein heilſames Mittel in der Weltgeſchichte. Dieſe, beſonders durch die neuere Philoſophie neu begründete, Wahrheit — eine Quelle, die der Verf. verleugnet — wird nun aber auf eine ſo verworrene Art auf das Gedicht angewendet, daß unſer logiſches Gefühl wahrhaft auf die Folter geſpannt, ja auch das ſittliche confus wird.

Die Confuſion beſteht namentlich darin, daß Mephiſtopheles dem Fauſt gegenübergeſtellt wird als derjenige, welcher das heilſam und geſetzmäßig wirkende Böſe darſtelle im Gegenſatze gegen Fauſt's Willkür und die ſchrankenloſe Ungeduld ſeiner Forderungen. Allein dieſe Willkür und Ungeduld iſt ja eben ſelbſt auch böſe, und wenn Mephiſtopheles das Böſe repräſentirt, ſo muß er auch dieſes Böſe repräſentiren, und kann ihm nicht als Re-

präsentant einer anderen Art von Bösem — und giebt es denn ein harmonisches und vernünftiges Böse? — gegenübertreten. So meint der Verf. auch, es sei dem Schalke schlechthin Ernst, wenn er von Gretchen sagt: über die hab' ich keine Gewalt. Er wolle ihr nichts zu leide thun, so lange sie unschuldig bleibe! Also wenn sie schuldig geworden ist, kommt er nach und thut ihr etwas zu Leide: da doch das Schuldigwerden eben dieses Leidethun durch Mephistopheles ist. Wenn Mephistopheles das Böse bedeutet, bedeutet er denn nicht auch Gretchen's Verführung? Es heißt so eigentlich: ich will sie zwar wo möglich moralisch verderben, aber erst wenn sie selbst (das ist ja aber eben Mephistopheles in ihr) sich moralisch verderbt hat. Man lese folgenden sinnlosen Satz: das Böse tritt leibhaftig vor Faust, ist aber nur eine schwache Nachhilfe seiner eigenen Verworrenheit und Willkür, in die seine Freiheit ausgeartet ist. Nachhilfe? Das ist so tiefsinnig, als der Begriff einer bloß von außen leitenden Vorsehung und einer gratia cooperans. Endlich kommt freilich der Sitz des Unsinns zu Tage. Der Herr Verf., dieser höchst gebildete, parfümirte, aufgeklärte Mann, glauben einfältiglich an einen Teufel (gewiß doch auch an seine Großmutter?). „Es ist allerdings eine dämonische Macht auch außer uns wirklich; sie zeigt sich in allen verderblichen und häßlichen Erscheinungen der Natur." O Sie edler Perser! „In der moralischen Welt rührt von ihr alles Böse und Unheilbringende her." Da rührte ja also doch auch Faust's schrankenlose Willkür davon her? Ein andermal aber spricht der Verf. wieder, als erkenne er in Mephistopheles bloß eine poetische Personification des „in der Natur und" der moralischen Welt vorhandenen Bösen. So setzt er also das Böse das

Einemal doppelt, in der Welt und daneben noch in einer beſonderen Hypoſtaſe, dann wieder einfach ohne dieſe Hypoſtaſe, dann wieder doppelt: das geht in ſolchem fappelichen, duſelichen Bewußtſein hin und her, hiſt und hott, hinterſich, fürſich, durcheinander wie Kraut und Rüben.

Soll nun Mephiſtopheles ein anderes Böſe repräſentiren, als das böſe Böſe in Fauſt, ſo kann dies nur ein gutes Böſe ſein. Mephiſtopheles erſcheint als zu gut. Es iſt zwar ſehr richtig, daß der Dichter dieſe Figur mit einer gewiſſen Behaglichkeit, ja Heiterkeit behandelt hat, indem er ſie mit einem leiſen Bewußtſein der Ohnmacht des Böſen, das als Humor zum Vorſchein kommt, ausſtattete; allein man darf daraus nicht folgern, daß Mephiſtopheles im Grunde ſo böſe eben nicht ſei. Es giebt einen Standpunkt univerſeller Weltanſchauung, dem das Böſe mit Recht als unentbehrliches negatives Moment in der Dialektik der Weltgeſchichte erſcheint, aber man darf darüber nicht vergeſſen, daß das Böſe böſe iſt, wie dies Hr. Schubarth gethan hat, der nichts Nothwendigeres zu thun weiß, als dem Teufel ſein Horn abzuſchlagen und ihn zu einem ordnungsliebenden, in ſeinem Gott vergnügten Polizeidiener zu machen. Hr. Schubarth ſpricht immer, als ſtünde Mephiſtopheles über dem Böſen: ganz falſch, darüber ſteht nur Gott. Dem Böſen kommen die guten Früchte, die es trägt, nicht ſelbſt zu Gute, denn es hat nicht dieſe, ſondern das Böſe gewollt. Sein Innerſtes iſt daher doch ein verbiſſener Grimm, der auch bei Mephiſtopheles zum Ausdruck und Ausbruch kommt.

Hieraus fließt eine ganz falſche Anſicht von dem Plane, den Mephiſtopheles mit Fauſt vorhat. Mephiſtopheles hat, meint der

Verf., dem Fauſt eine heilſame Demüthigung zugedacht. Was wohl Mephiſtopheles dazu ſagen würde, wenn er hörte, daß er ein Pädagog geworden iſt und es vielleicht noch zum Knaben- und Mädchenſchullehrer bringen könnte? Der Pädagog iſt Gott, Mephiſtopheles das blinde und verworfene Werkzeug. Man muß zugeben, daß Hr. Schubarth in ſeiner Auffaſſung des Pactes zwiſchen Mephiſtopheles und Fauſt an das Richtige ſtreift. Fauſt, der das ganze Univerſum für ungenügend erklärt, ſein unendliches Bedürfniß auszufüllen, während doch vernünftige Beſchränkung, veredelter Genuß und beſonnene Thätigkeit ihn den Werth deſſelben müßten fühlen laſſen, ſoll am Ende eingeſtehen, daß die von ihm geſcholtene Welt doch ſo übel nicht ſei, aber zu ſeiner Beſchämung, denn das Behagen in der Welt, zu welchem Mephiſtopheles ihn verführen will, ſoll ein träges und ſinnliches ſein, er ſoll den höheren Intereſſen abſterben und im Gefühle verwirkter Ehre untergehen. Der Calcul gelingt aber nicht, denn es iſt die Abſicht des zweiten Theiles der Tragödie, deren Inhalt der Verf., als erſt einige Scenen davon vorlagen, richtig ahnte, daß Fauſt mitten im Genußleben zu einer idealen Befriedigung ſich erhebe, und ſo werden Gott und Teufel in gewiſſem Sinne beide die im Prolog eingegangene Wette gewinnen. Hier kam dem Verf. ſeine Einſicht zu ſtatten, daß Mephiſtopheles nicht bloß ſchlechtweg das Böſe, ſondern eben ſo ſehr das die Willkür und den einſeitigen Idealismus heilſam begrenzende Moment der Beſchränkung überhaupt in ſich darſtellt; aber man kann an dieſer Entdeckung keine Freude haben, weil er vergißt, daß Mephiſtopheles nur zuſammengenommen mit Fauſt (ſeinem idealen Selbſt nach) und Gott eine gute und heilſame Macht darſtellt, für ſich

aber und getrennt von seiner Ergänzung durch den göttlichen Geist eben so schlecht ist, als die Sinnlichkeit ohne den Willen, der Verstand ohne die Vernunft und der Egoismus ohne Wohlwollen.

Aus der geschilderten, sinnberaubenden, herzbethörenden Confusion dieser Schrift geht nothwendig ein Resultat hervor, das nicht bloß unlogisch, sondern unsittlich ist. Der Verf. meint, Faust solle auf seine Verirrungen und Verbrechen nur so zurücksehen, wie man auf etwas Mißlungenes zurückblickt, woran man sich außer Schuld weiß, er dürfe sich also „auch nicht darüber abhärmen und den Kopf zerbrechen, da das Universum, der Herr, ja überreich ist, um die Lücken eines ganzen Erdendaseins sofort zu suppliren.“ Sofort erlaube ich mir zu suppliren, daß man Ew. Wohlgeboren solche Beschönigung des Bösen nur darum verzeihen kann, weil schon die ungeheure Abgeschmacktheit, mit der Sie Sich ausdrücken, Sie aller Imputation enthebt. Faust soll freilich nicht im Schuldbewußtsein stagniren und auch aus seinen Verbrechen gute Lehre ziehen, aber die Reue ist ihm darum nicht erlassen, er darf die Versöhnung, die nach der Reue folgt, nicht anticipiren, als ob ihm diese darum geschenkt wäre. Nach der Ansicht des Herrn Verf. dürfte auch Judas Ischarioth in der Ueberzeugung, daß sein Verbrechen heilsame Folgen haben werde, statt daß er sich erhenkt, mit einem halben Bedauern und süßen Lächeln auf seine That zurücksehen.

So geht es, wenn man läuten hört, und weiß nicht, in welchem Dorfe, wenn man mit einer philosophischen Idee umgeht, der man nicht gewachsen ist und die man in strengem Denken zu begreifen verachtet; es ist eben, wie wenn Kinder mit einem geladenen Gewehre spielen.

Von andern Irrthümern, die Einzelnes betreffen, will ich nicht ausführlich reden, doch einen wesentlichen Punkt etwas genauer ins Auge fassen, worin fast sämmtliche Erklärer, die ohne Philosophie an ihr Werk gingen, geirrt haben. Herr Schubarth meint, Faust hätte sich nicht einfallen lassen sollen, den Schleier des religiösen Mysteriums zu lüften, sondern gläubig vor demselben stehen bleiben; er zählt daher Faust's ungläubige Aeußerungen über die im Chorgesang ausgesprochene religiöse Vorstellung schlechtweg zu den Ausbrüchen überspringender Willkür und Ungeduld, und macht gelegentlich, wie auch an andern Stellen, Ausfälle auf die neueste Philosophie, die ihm bekanntlich später übel bekommen sind. Das heißt nun aber die Tragödie in ihrem Herzen angreifen. Faust's ungläubiges Verhalten zur religiösen Vorstellung ist ein wesentlicher Theil seines Zweifels und dieser ist sein eigentliches Pathos. Jede tragische Person muß für ihr Pathos ein Recht haben, ein einseitiges, aber ein Recht. So hat auch Faust's Unglaube sein Recht, das Unrecht liegt bloß darin, daß er, die Vermittelung des Denkens eben so wie die Vorstellungen kindlicher religiöser Phantasie verachtend, den im Zweifel zerstörten Inhalt des Glaubens nicht im klaren Gedanken sich herstellt. Faust *hat* geglaubt, als Kind. Der Zweifel hat ihm den Glauben zerstört, und er glaubt nicht mehr. Das Mittel gegen den Unglauben soll nun sein — der Glaube! Hat das Verstand? Ein Mensch, dem der unbefangene Glaube durch die Zweifel der Reflexion verloren gegangen ist, kann offenbar nur dadurch geheilt werden, daß er nicht auf halbem Wege des Denkens stehen bleibt, sondern vom skeptischen Denken zum speculativen fortschreitet, nur homöopathisch. *Das*, *was* durch den

Zweifel zerstört worden ist, kann offenbar nicht wieder den Zweifel zerstören. Hätte der Glaube die Kraft, dem Zweifel zu widerstehen, so wäre er vorneherein nicht durch ihn zerstört worden. Daß aber Faust vom Glauben zum Zweifel, nicht aber vom Zweifel auch zum Wissen fortschreitet, verlangte der Plan der Tragödie und das Interesse der Poesie.

Nur noch ein Pröbchen von Herrn Schubarth's philosophischem Tiefsinn. Faust's Uebersetzung der Anfangsworte des Johanneischen Evangeliums durch: im Anfang war die That, erklärt er deswegen für unrichtig, weil „im Anfang nicht die That war, sondern das Wort, die Meldung, der Anlaß, die Botschaft, die Aufforderung. Sie sollen wir ergreifen und zur That herrlich gestalten!“ Brav declamirt! Sie beziehen also die Johanneische Stelle, die vom Anfang aller Dinge redet, auf die Zeitbegebenheit der ersten Verkündigung des Christenthums, und dieses fassen Sie als eine moralische Lehre, der wir durch unser Handeln nachkommen sollen. Und dieser abgetretene platte Philister-Verstand wagt sich an die Erklärung des tiefsten deutschen Gedichtes!

Manche gute Bemerkungen, die das Buch im Einzelnen enthält, will ich nicht verkennen. Da jedoch der Verf. sonst eher zu wenig, als zu viel Ernst in der Tragödie findet, so ist mir aufgefallen, wie er die Trinker in Auerbach's Keller so pedantisch ernst nimmt, daß er sie als „Freche, Rücksichtslose“ bezeichnet, die „jedes höchste Ansehen, Kanzler, Kaiser, Pabst (schrecklich!) verhöhnen.“ Das allegorisirende Deuteln hat er auch nicht immer lassen können, z. B. wenn er den Ausruf der Meerkatzen: „nun ist es geschehn, wir reden und sehn, wir hören und reimen!“ auf die Preßfreiheit deutet.

Die Meerkatzen erinnern mich noch einmal an meine obige Vergleichung, bei welcher mir namentlich auch der Styl des Verf. vorschwebte, welchen ich in seiner süßen Wohlweisheit, altgoethisch selbstgefälligen Behäbigkeit gar nicht anders als affenhaft nennen kann. Nicht leicht hat Einer so sehr Goethes linke Achsel angenommen, und erscheint sie bei Einem so widerlich, wie hier, wo ganz die gesunde rechte fehlt. „Das böse Princip ist für den göttlichen Zweck förderſamſt dienſtbar.“ — „Wir werden in einen weit aussichtsvollen landschaftlichen Zustand entlassen.“ Gott ist gegenüber der negativen Natur des Bösen ein „ursprünglichſt Bejahendes.“ Das Universum ist „überreich, die Lücken eines ganzen Daseins sofort zu suppliren.“ — Ist der Mensch nicht unerträglich?

Noch ein Wörtchen Herr Doctor! Der alte Goethe, derselbe, der den zweiten Theil des Faust geschrieben, hat Ihnen ein Belobungsschreiben über Ihr Buch geschickt und zu Eckermann gesagt, es sei doch Alles prägnant, was Sie sagen. Den Brief ziehen Sie doch ja auf Pappendeckel und lassen ihn unter Glas und Rahmen fassen, oder bewahren Sie ihn im Spiritus auf. So lang Sie ihn besitzen, ist Ihr Buch gut. Und die Aeußerung gegen Eckermann ist ja gedruckt, da steht es ja gedruckt, wie trefflich Sie geschrieben haben. Sie sind hieb- und stichfest, keine Kritik kann Sie beleidigen. Mögen wir Frechen sagen, was wir wollen, Sie stehen hin, zupfen die Manschetten und Chemisette zurecht, führen die Hand zur Tasche und sagen: „Habe ich doch meinen Brief.“

Das nachgelaſſene Werk von Johannes Falk: Goethe aus näherem perſönlichen Umgange dargeſtellt. Enthält einen Anhang über Goethes Fauſt. Leipzig, 1832.

Einem ſo würdigen Manne, wie Falk, kann man um des vielen Dankenswerthen willen, was das Büchlein ſonſt enthält, die Schwäche dieſes Anhanges wohl zu gute halten; aber die Kritik muß doch immer darauf arbeiten, daß ſo wenig Schlechtes als möglich gedruckt werde.

Der Verf. will keine erſchöpfende Abhandlung ſchreiben, ſondern nur diejenigen Stellen des Gedichts näher bezeichnen, in denen „die Hauptmaxime von Goethes eigenem geſammtem Thun und Wirken“ niedergelegt iſt, und „ſonſt gelegentliche Erörterungen über Eins und das Andere beibringen.“ Jene ſucht er in Goethes Anſicht von der Natur und ihrem Verhältniß zu Gott, welche er als wahre Myſtik im Gegenſatze gegen die Myſtik des Aberglaubens bezeichnet. Jene Myſtik ſoll darin beſtehen, daß Goethe die Natur und ihren Urheber nicht nebeneinanderſtellt, ſondern in ſeliger Durchdringung als Eins im Weſen anſchaut, woraus unmittelbar die Betrachtung der Natur als eines Organismus, als einer großen Metamorphoſe hervorgeht, worin der Geiſt von Stufe zu Stufe ſich adäquatere Geſtalt giebt, ſo daß die einzelnen Gattungen der Naturſyſteme nur als Verlarvungen dieſes Naturgeiſtes erſcheinen. So weit können wir mit dem Verf. einverſtanden ſein; wenn er aber als weſentliches weiteres Merkmal dieſer Myſtik herbeibringt, daß Goethe ein Letztes, Unerklärliches in allen Dingen angenommen habe, und dieſe „Demuth“

einer „hochmüthigen Forſchung“ entgegenſetzt, die ſich zuletzt ſo weit verirre, daß ſie nur zwiſchen einem naturloſen Gott und einer gottloſen Natur die Wahl habe, ſo müſſen wir ihm ernſtlich entgegentreten. Die ächte Myſtik (wir können die ſpeculative Weltanſicht immerhin ſo nennen, wenn man das Wort nicht genau nimmt; eigentlich aber hat es den Nebenbegriff eines Verſuchs, auf dem Wege traumartig dunkler Gefühle und Viſionen in jene höchſte Einheit einzudringen) — die ächte Myſtik geht von dem Principe der Einheit des göttlichen Geiſtes und des in der Natur und im Menſchen wirklichen Geiſtes aus, die der Verſtand formaliſtiſch trennt. Daraus fließt aber ſogleich eine vollkommene Erkennbarkeit der Natur und aller Dinge, denn Gleiches wird von Gleichem erkannt. Auch wiſſen wir ja von Goethe, daß er die falſche Entgegenſetzung des Innern und Aeußern, die des Verf. Meinung zu Grunde liegt, heftig verwünſchte, und ausſprach, man ſolle nur nichts hinter den Phänomenen ſuchen, ſie ſelbſt ſeien die Lehre. Die wahre Forſchung, die ſich von dieſer Kategorie nicht täuſchen läßt, iſt es vielmehr, die keinen naturloſen Gott und keine gottloſe Natur duldet; und die falſche Demuth, die vor einem unerkennbaren Letzten ſtehen bleibt, iſt es, welche in der von dem Verf. ſo eifrig angeklagten Trennung zwiſchen Gott und Welt feſthängt.

In Goethes Poeſie nun leuchtet allerdings überall der Geiſt ſeiner Naturforſchung durch, aber darum iſt Goethe als Dichter, wenn man dieſe kennt, noch keineswegs verſtanden, und der Verf. ſelbſt bringt, da er endlich jene doch auch in ihrem eigenen Weſen bezeichnen will, neue, anderweitige Begriffe herbei, doch nicht mit ſonderlichem Glück. „Eine brennende Sinnlichkeit und eine

tiefe, hier und da ſogar an Trockenheit grenzende Metaphyſik, die größte Ruhe einer wiſſenſchaftlich philoſophiſchen Betrachtung, verbunden mit dem lebhaften Ungeſtüm eines jugendlichen Dichterfeuers, ſo völlig unvereinbare und hier dennoch glücklich in einem und demſelben Individuum zur Anſchauung gebrachte Vorzüge, ſind eins von den Pfunden, die dem Genius, der ſie beſaß, einen der erſten Plätze u. ſ. w." So iſt es überhaupt kein glücklicher Gedanke, die Tragödie Fauſt gerade aus dem Standpunkte Goethe'ſcher Naturphiloſophie zu betrachten, und wir werden ſehen, daß der Verfaſſer, um ihn durchzuführen, manches ſehr Unabſichtliche und nicht hieher Gehörige in der Tragödie dahin deutet. Schelling faßte den Fauſt von dieſer Seite in der bekannten Stelle der Vorleſungen über Meth. der akadem. Studien, er behauptete aber nicht, hiermit das Drama als Ganzes charakteriſirt zu haben. Fauſt's Drange nach unmittelbarer Anſchauung des Innerſten der Natur, nach geiſtiger Vermählung mit demſelben, liegt allerdings die Myſtik zu Grunde, von welcher der Verf. oben ſpricht; aber dadurch ſogleich widerſpricht ſich Fauſt und fällt in die unächte Myſtik, daß er meint, das Experiment, die Vermittlung der Wiſſenſchaft überhaupt könne nicht zum Innern der Natur führen und mit den unwahren Mitteln des Dogmatismus und Formalismus alle Mittel verwirft. Denn da liegt ja eben die falſche Entgegenſetzung des Innern und Aeußern zu Grunde, die die wahre Myſtik nicht kennt, und ganz falſch citirt der Verf. (S. 217) die Worte: Natur läßt ſelbſt bei lichtem Tag ſich ihres Schleiers nicht berauben u. ſ. w. für ſeine Anſicht, da vielmehr der ungeduldige Fauſt, wenn er nur Hebel, Schrauben, Gläſer u. dergl. mit denkendem Geiſte recht anwenden

würde, den Schleier der Natur allerdings lüften könnte, der sich freilich nicht zerreißen läßt. Wenn er aber trotz diesem Hängen in falschen Kategorien sich nicht demüthig mit dem Glauben begnügt, so ist es darum, weil er, ohne es zu wissen, doch über dieselben hinaus ist, und der Dichter will diese Ungenügsamkeit, die nicht im Kinderglauben sich zufriedenstellt, so wenig als Schuld darstellen, als er sich selbst darüber tadelte.

Gilt es eine Würdigung des Gehalts der Tragödie überhaupt, so ist nicht von diesem Punkte auszugehen, sondern von der Frage nach dem Verhältnisse des Bösen zu Gott, womit die andere zusammenfällt, ob der Menschengeist, verstrickt wie er ist mit dem Bösen, letztlich ihm unterliege, oder vielmehr durch dasselbe als ein heilsames negatives Erziehungsmittel sich zur Freiheit hindurchringe. Hierauf war zunächst bei der Erklärung des Prologs einzugehen, der Verfasser eilt aber mit der flüchtigen, populären Bemerkung über das schwierige Thema weg, daß „in Gott die Macht sei, selbst das, was Böses im Weltall wirkt, seinen höheren Zwecken unterzuordnen und so Böses, was Beschränkung verübt, in Herrliches, Großes und Gutes zu verwandeln." Mephistopheles ist ebenfalls nicht in seiner Tiefe erfaßt; einmal wird ganz ungenau von ihm ein Streben nach sinnlichem Genusse ausgesagt (S. 231), und wenn der Verf. erklären will, in welchem Sinne er ein verneinender Geist sei, so nimmt er den Ausdruck, statt metaphysisch, nur psychologisch so: Mephistopheles könne selbst nichts Göttliches hervorbringen, sondern nur an dem bereits Vorhandenen eine unvollkommene Seite ausspähen. Unrichtig premirt er die Worte des Herrn: So lang er auf der Erde lebt u. s. w.; „jenseits", sagt er, „waltet eine andere Ordnung der Dinge." Diese neue

Ordnung kann ja nicht darin bestehen, daß der Mensch jenseits nicht mehr strebt, denn das Gute kann niemals etwas Ruhendes, ein Ding, sein. Ich werde bei anderer Gelegenheit auf diese Stelle weitläufiger zu sprechen kommen.

Faust nun bietet dem Bösen durch die Ungeduld, womit er die Mittel des Erkennens überspringend die Pforte der Wahrheit aufreißen will, einen Angriffspunkt: diese, aber nicht die Unendlichkeit seines Wissensdranges, wie der Verf. gemäß seinen schon angeführten Bemerkungen meint, ist seine Schuld. Noch verfehlter und selbst der eigenen Ansichten des Verf. unwürdig ist es, wenn Faust S. 252 die Weisung erhält, er solle, statt in die äußere, in seine eigene sittliche Natur einkehren, die rechte Magie bestehe darin, daß der Mensch reines Herzens sei. Von da war nur noch ein kleiner Schritt zu der kleinmeisterischen Bemerkung S. 262, wo der Schuster und Schneider in seiner glücklich beschränkten Ehrlichkeit über Faust gesetzt wird. Nach diesem Grundsatze müßte Alexander der Große sein Heer entlassen und in einer kleinen Stadt sich ehrlich nähren, Napoleon als solider Lieutenant seine Pflicht thun. Edel handeln ist göttlich, aber die Wahrheit erforschen auch, und noch mehr. Da heißt es denn wieder, Faust sollte über die letzten Endursachen der Dinge, die der Verf. mit einem von Goethe aufgenommenen Ausdruck Urphänomene zu nennen liebt, nicht weiter zu forschen sich erdreisten; aber das letzte, nicht weiter greifbare Innere der Natur ist doch als solches Noumen, also geistig, und warum sollen wir, auch Geist, es nicht zu erkennen vermögen? Will denn Faust die Wahrheit mit Händen greifen, und kann man denn *gegen* ihn, wie Falk thut, die Worte citiren: Wer will was Lebendigs erkennen und be-

ſchreiben, ſucht erſt den Geiſt herauszutreiben, dann hat er die Theile in ſeiner Hand u. ſ. w.? Weiterhin iſt Fauſt's Wiſſenstrieb als ein Schöpfungstrieb bezeichnet, und ſofern damit gemeint wäre, daß Fauſt der Natur das ganze Geheimniß ihres Proceſſes ablauſchen will, iſt dies richtig, aber es ſieht aus, als wäre Fauſt ein Mann, der Gold, Trauben, Roſen u. ſ. w. machen will, während doch weder er, noch ſonſt ein vernünftiger Mann die denkende Erkenntniß darum ſchilt, weil ſie den Proceß der Natur nicht ſchöpferiſch nachmachen kann. Die Naturdinge ſind ja ſchon gemacht, iſt der Naturgeiſt damit fertig und ſucht im Menſchen ſein unbewußtes Schaffen zu erkennen, ſo braucht er ſie nicht noch einmal zu machen. Die Stelle (S. 254 ff.) würde etwa auf Fauſt's Zaubertreiben im Volksbuche paſſen, aber es iſt hier nicht davon, ſondern von Fauſt's Wiſſenstriebe die Rede.

Den Contract mit Mephiſtopheles nimmt der Verf. viel zu grob, da er Fauſt als einen roué betrachtet, der nur genießen will und die Verachtung des Genuſſes, die Fauſt mit ſeinem Vorſatze des Genuſſes zugleich äußert, als den Ausdruck vollſtändiger innerer Oede darſtellt. In Fauſt's Worten: Entbehren ſollſt du u. ſ. w. ſieht er ganz falſch eine Unzufriedenheit mit ſeinem Gewiſſen, das ihm im Genuſſe Schranken auferlege, und von dem Hauptpunkte: Werd' ich beruhigt je u. ſ. w. ſagt er gar nichts. Doch der Aufſatz iſt ein Fragment und verfolgt die Tragödie nur bis zum Anfang der Liebesgeſchichte mit Gretchen.

Wir müſſen uns erſt nach weiteren Punkten umſehen, wo der Verfaſſer Goethe's Naturanſicht niedergelegt findet. Die Erzengel, die er für leibhaftige Weſen zu halten ſcheint, identificirt er doch zugleich mit dem Makrokosmus, ſie ſeien es, meint er,

mit welchen Faust eine Verbindung suche, aber zu finden verzweifle, weil aus diesem Nebelland kein Uebergang zu den seligen Lichtsphären jener reinen Engelsnaturen zu finden sei. Daher wird der Makrokosmus weiterhin als der Sonnengeist bezeichnet, weil die Engel durch die stillen Einwirkungen des Lichts schaffen. Da Faust sich ihm nicht gewachsen fühle, wolle er sich wenigstens aus „der Thierwelt“ heraus eine Brücke zum Himmel schlagen, daher banne er den Erdgeist „oder den Mikrokosmus.“ So scheint der Verfasser den Erdgeist zu nennen, weil er in ihm mit dem Naturleben unseres Planeten zugleich auch die geistige Welt, die sich auf demselben bewegt, repräsentirt findet. „Das gewaltige und vielgestaltete Erduniversum selbst; jener Brennpunkt aller Erscheinungen, der zugleich Meer, Berg, Sturmwind, Erdbeben, Tiger, Löwe, Lamm, Homer, Phidias, Raphael, Newton, Mozart und Apelles, mit einem Worte, die größte thierische Beschränkung und doch zugleich, wo nicht das Licht selbst, doch die höchste Annäherung zum Lichte in sich enthält;“ der Erdgeist bezeichnet sich aber unverkennbar selbst nur als Repräsentanten des Naturlebens unseres Weltkörpers. Uebrigens zählt ihn der Verfasser unter die Engel, weil die Achsenumdrehung der Erde auch im Gesang der Erzengel im Prolog genannt ist. Doch nicht sowohl hier ist es, wo der Verfasser uns die Goethe'sche Naturansicht vorzutragen Veranlassung nimmt, sondern namentlich die Pudelscene hat er sich hiezu ausersehen. „Goethe fängt,“ sagt er zur Erscheinung des Pudels, „hier an, eine magische, große Naturansicht, die alle Pflanzen, alle Thiere in Gott sieht, aufzustellen.“ Faust's Schauer nämlich vor dem Thiere soll daher rühren, daß Faust (oder Goethe) in dem Pudel nicht bloß den

Pudel, ſondern den Naturgeiſt überhaupt erblickt, der alle Naturweſen aus ſich hervorbringt, alſo in jede einzelne Gattung derſelben implicite auch alle anderen legt. „Fauſt vernichtet in ſeiner Anſicht die äußern Umriſſe jener Pudelmonade (den Ausdruck Monade nimmt er aus einem früher erzählten Geſpräche mit Goethe) und erblickt ſodann in ihm nur den allgemeinen Feuergeiſt, der ihn ſchon einmal erſchreckte u. ſ. w.“ Ebenſo, wenn Mephiſtopheles aus dem Tiſche Wein fließen läßt, denkt Hr. Falk ernſtlich an jene allgemeine Metamorphoſe der Natur, die das Holz des Tiſches ſowohl als der Rebe bildet; wenn die Hexen auf Beſenſtielen zum Blocksberg reiten, ſo „läßt dieß keine andere Deutung zu, als die urkundliche, daß dem allgemein erwachenden Leben der Natur, beſonders dem Alles verjüngenden Frühlinge, es eigen iſt, daß jeder Stock und jedes vertrocknete Reiſig, zauberiſch von ihm angerührt, in Verbindung mit Morgen- und Abendroth, ſeine groben Hüllen ſchmelzen und ein Pfirſich, eine Roſe oder eine Traube werden kann.“ Ich meines Theils, für ſolchen Tiefſinn nicht gemacht, habe bisher in dieſen Stellen nichts als eine Anlehnung an die Abſurditäten des Zauberglaubens finden können.

Noch einige Bemerkungen über Einzelnes. Zu der Johanneiſchen Stelle iſt die Idee der ewigen Weltſchöpfung durch den λογος richtig beigebracht, nur durch grobſinnliche Ausdrücke entſtellt, wie: „Gott kann ſeine Vorſtellungen zwingen, daß ſie Dinge werden; der belebende Hauch, wodurch der ewige Geiſt Vögel, Blumen, Thiere, Menſchen, die er zuvor gedacht, nun als Erſcheinungen ausathmet u. ſ. w.“ — Die Aeußerungen des Mephiſtopheles über die Logik gegen den Schüler deutet der Ver-

faſſer auf die Theorie überhaupt, nennt dieſe die Beſchäftigung mit dem Getrennten, und ſagt, das lebensvolle Genie wiſſe, daß alles Theoretiſche ſein Ziel nothwendig verfehlt, und eben weil es trenne, auch nicht im Stande ſei, das geringſte Ganze, ſei es ein Pfirſichkern, eine Erdbeere oder ein Mückenfuß, auf ſeinem abgezogenen Wege hervorzubringen. Kann denn das die Praxis? Denkt der Verfaſſer hier zugleich an die Worte: Grau, theurer Freund, iſt alle Theorie u. ſ. w., die ſo viel mißbraucht werden, ſo hat er vergeſſen, daß Mephiſtopheles hier ganz als Teufel ſpricht, und den Schüler von etwas *Gutem*, der Theorie abzulocken ſucht. Mephiſtopheles hat zwar immer halb Recht und ſo auch hier, aber auch um kein Haar weiter. — Ganz falſch wird Fauſt's Ausruf in Gretchen's Zimmer: Armſel'ger Fauſt, ich kenne dich nicht mehr u. ſ. w., als Ausbruch der Scham und Reue über ſeine Verſunkenheit ins Sinnliche gefaßt, da es ja vielmehr ein Ausruf der Verwunderung über die leidenſchaftlich ernſte Theilnahme ſeines Gemüths an einem Abentheuer iſt, wo er vorher nur geradezu genießen wollte. — Noch ein gut Stückchen allegoriſchen Deutelns. Die Entzauberung der „Handwerksburſche“ (welcher Tuſch! Es ſind ja Studenten) in Auerbach's Keller wird als feenhafte Darſtellung des Katzenjammers ausgelegt (S. 304, 305).

Der Ton des Ganzen iſt die behagliche Redſeligkeit eines Mannes von reicher geſelliger Bildung und wohlmeinender Geſinnung, doch ohne ſpeculativen Beruf; am liebſten hört man den Verfaſſer über Lebensbilder, wie die Spaziergängerſcene vor dem Thore, ſprechen. Seine Ungewohntheit wiſſenſchaftlicher Darſtellung kommt öfters naiv zum Vorſchein, wie z. B. wenn

er zu der Stelle: Wer läßt den Sturm „der“ (muß ja heißen: zu) Leidenschaften wüthen, das Abendroth im ernsten Sinne glüh'n? bemerkt: „der Dichter vergleicht in dieser Stelle das Moralische mit dem Physischen, den Sturm, wie er die Blätter der Weltgeschichte in Bewegung setzt, mit dem Sturme, welcher die Blätter des Waldes durchrauscht u. s. w.“ Der Dichter sagt hier von dem Dichter nicht, daß er das Moralische mit dem Physischen nur vergleiche, sondern daß er das Physische als die, ihm ähnliche, geistige Erscheinung begleitend einführe, so daß der Leser oder Hörer unwillkürlich das Naturphänomen als Symbol des geistigen oder als Sympathie der Natur mit dem Menschen anschaut, wie z. B. der Sturm im König Lear. Nachdem er die nicht allzuschwer verständlichen Gesänge der Erzengel gar zu sublim gedeutet hat, bricht er naiv ab: „Diese Betrachtungen sind allerdings sehr hoch und übersteigen fast alle menschliche Fassungskraft.“

Briefe über Goethe's Faust. Von M. Enk. Wien, 1834.

„Sie erinnern sich wohl noch des Jünglings, der, als Sie mich das letzte Mal besuchten, zu mir ins Zimmer trat, um einen kleinen Auftrag auszurichten, und bald darauf sich wieder entfernte. Sein interessantes Gesicht fiel Ihnen auf durch einen sprechenden Zug von Melancholie, der sich darauf ausdrückte u. s. w.“ — Nun der interessante Jüngling laborirt an dem Gefühle des Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit, er hat

„die warmen und lebensfrischen Tinten erkalten ſehen“ u. ſ. w. Es giebt aber außer dem Schmerze über dieſen Widerſpruch noch einen andern, den über die Zerſtörung des ſittlichen Ideals durch die grauſame Welt. Das ſittliche Ideal iſt das Ideal des Guten und Schönen; aber die Wirklichkeit, die Erfahrung zerſtört den Traum der Liebe, der Freundſchaft, des hingebenden Vertrauens. Wodurch unterſcheidet ſich aber dieſes zweite Ideal von dem erſten? das ſittliche Ideal von dem Ideal? Gleich ein Stückchen von der Logik des Hrn. Verfaſſers. S. 9 ſcheint er unter dem erſten Ideal das der Glückſeligkeit verſtehen zu wollen. Dann fällt es entweder mit dem folgenden zuſammen, oder die Glückſeligkeit fließt aus der Sittlichkeit, dann fällt es mit dem zweiten zuſammen. Er führt nämlich nun einen dritten Grund intereſſanter Melancholie auf, den Schmerz über die Unzulänglichkeit unſerer Intelligenz, das Unendliche zu erkennen. Von einem ſcharfen Begriffe iſt auch hier wieder nicht die Rede, denn der Verfaſſer confundirt mit dieſem Schmerze den unbeſtimmten über die Grenzen unſerer Kraft überhaupt und geht ohne Zuſammenhang auf die Unvollkommenheit unſeres Strebens nach materiellen Zwecken über, auf die Hinderniſſe, die dem Bemühen um Macht, Beſitz u. ſ. w. durch die Wechſelfälle des Glückes entgegengeſtellt werden.

Alle dieſe verſchiedenen Sorten von Schmerz concentriren ſich in dem über die Unlösbarkeit der Frage nach den letzten Räthſeln des Lebens. Wo finden wir nun in dieſem Generalſchmerze Troſt? Im Glauben. Da haben wir's; der erſchütterte Glaube ſoll ſich durch den Glauben curiren.

Nun — Fauſt leidet am höchſten Grade jenes Zerfallenſeins, namentlich an den drei letzten Sorten von Schmerz. Die Rich-

tung auf Erkenntniß, auf materielle und auf ſittliche Lebenszwecke vereinigt er in ſich. Das ſittliche Streben tritt bei ihm freilich ſehr in den Hintergrund. Deſto entſchiedener iſt ſein Streben nach Erkenntniß; aber es iſt kein reines, ſonſt wäre es undramatiſch. (Undramatiſch wäre es allerdings als ein bloß philoſophiſches, aber die poetiſche Belebung, das Pathos muß darum nicht durch Unterſchiebung heterogener und unwürdiger Triebfedern, wie wir dieſe bei dem Verfaſſer unten finden werden, erſt hinzutreten, ſondern liegt in der Ungeduld und Leidenſchaft dieſes Strebens an ſich.)

Jetzt folgt ein Neſt von Confuſion und Unſinn, das ſchwer wiederzugeben iſt. Das rein Unſinnige kann man nicht darſtellen. Doch muß ich es verſuchen, und kann dem Leſer dieſe Geduldprobe nicht erlaſſen. Dieſe Kritiken wollen keinen Speiſezettel allgemeiner Prädikate — oberflächlich — ſcharfſinnig — tiefſinnig — richtig — falſch u. ſ. w. geben, ſondern ihr Urtheil aus einem Eintreten in den Inhalt der Werke, ſei er auch noch ſo ſchlecht, entſtehen laſſen. Es iſt eine Art Höllenfahrt des Verſtandes, um zu predigen den Geiſtern im Gefängniß (1. Petr. 3, 19).

Der Grundgedanke iſt: ein wahres und reines Streben nach abſoluter Erkenntniß kann es gar nicht geben; einem Verſuche, die Schranken unſerer Erkenntniß zu überfliegen, mangelt alles Poſitive, er iſt bloß verneinender Natur, d. h. es kann damit gar nicht ernſtlich gemeint ſein, ſondern er ruht auf bloß egoiſtiſchen und ſinnlichen Triebfedern. Dies erhabene Reſultat findet der Verfaſſer, indem er zuerſt den Umfang der verſchiedenen Richtungen des Erkenntnißtriebes ſcharfſinnig ſo zeichnet: „derſelbe

hat drei Richtungen: die Richtung auf das scientifische Wissen, insofern dieses das Nothwendige und Nützliche, wie das Angenehme im Leben zum Gegenstande hat; auf die Kenntniß der Natur als Inbegriff aller äußern Erscheinungen und ihres nothwendigen Zusammenhanges, und auf die Erkenntniß der sittlichen Natur des Menschen und den Zusammenhang seines gegenwärtigen Daseins mit einem zukünftigen. Jede dieser drei Richtungen nun kann, wenn sie sich in den gehörigen Schranken hält, gar wohl zur Befriedigung gelangen. Die Versöhnung mit den unserer Erkenntniß gesetzten Schranken liegt nämlich bei dem scientifischen Wissen darin, daß dieses für unsere äußeren Lebenszwecke, für diejenigen sowohl, welche das Nothwendige und Nützliche, als für jene, welche das Angenehme zum Gegenstande haben, und ebenso unsere Erkenntniß von der materiellen Natur, wie von der sittlichen des Menschen für unser Bedürfniß in unserem gegenwärtigen Zustande sich als genügend ausweist, um uns, auch innerhalb der unserm Geiste gesetzten Marken, eine hinreichende Befriedigung finden zu lassen" (der Satz steht wörtlich so da, man sollte den Verfasser erst in die Kinderschule schicken, um construiren zu lernen). „Vermittelt aber wird diese Befriedigung nach jeder der angegebenen Beziehungen im Allgemeinen durch das in unserer Natur liegende Wohlgefallen an dem Erreichten als errungenem, und an dem Erreichbaren als zu hoffendem Besitz; bei unbefangener Erforschung der materiellen, so wie der sittlichen Natur des Menschen aber auch noch dadurch, daß diese, wie unvollkommen unsere Einsicht auch bleibe, uns jederzeit dem Glauben an eine sittliche Weltregierung zulenkt, und so nicht nur dem Schmerz über unsere Beschränkung seine Stachel nimmt, sondern

uns auch mit der erhebenden Hoffnung erfüllt, daß unsere intellectuellen wie unsere sittlichen Kräfte im beständigen Fortschritt einer vollkommneren Entwickelung entgegenreifen."

Wo soll man anfangen, diesen Knäuel zu entwirren? Davon will ich gar nichts sagen, daß die erste der drei angegebenen Richtungen gar nicht in das Gebiet der reinen Erkenntniß gehört, der Verfasser müßte denn unter dem Angenehmen das Schöne verstehen; lassen wir ihm das Vergnügen, bockene Händl, Kolbsschnitzl, Vögerl als einen der Gegenstände des Erkenntnißtriebes anzusehen. Die andern Gebiete nun, das Reich der Natur und des Geistes lassen sich, so meinen wir andern dummen Leute, erkennend nur durchdringen, wenn sie als Offenbarung des Absoluten begriffen werden, was freilich voraussetzt, daß beide Sphären der Wirklichkeit als verschiedene Stufen dieser Offenbarung in Einer Idee befaßt werden, deren Darstellung in der Form des reinen Gedankens eine dritte oder vielmehr erste Wissenschaft, die Metaphysik, fordert. Der Verfasser aber hält nicht nur mit jenem platten, formalistischen Verstande, der a. b. c. α. β. γ. א. ב. ג. u. s. w. zählt, jene beiden Gebiete auseinander, sondern vollends von diesem reinen Denken des Absoluten weiß er gar nichts. O ja doch; er weiß auch etwas von der absoluten Idee, denn die ethische Erkenntniß wird nach ihm „auch noch" dadurch befriedigt, daß sie uns dem Glauben an eine sittliche Weltregierung „zulenkt" und uns mit der Hoffnung auf Unsterblichkeit erfüllt. Dies soll aber keine Erkenntniß sein, sondern ein Glauben, eine Hoffnung bleiben, gehört also gar nicht in das Gebiet der wissenschaftlichen Erkenntniß. Dies soll sich der Verfasser nur ja nicht nehmen lassen, denn wollten wir Ernst daraus

machen, daß dieſe Beziehung auf ein Unendliches weſentlich zur wahren ſittlichen Erkenntniß gehöre, ſo wären wir ſo frei, es mit dem unbeſtimmten Begriffe einer ſittlichen Weltregierung u. ſ. w. genauer zu nehmen und zu fordern, daß die Erkenntniß, wenn ſie eine wahre ſein will, im Reiche der ſittlichen Wirklichkeit das Abſolute als wirklich gegenwärtig begreife, und das würde ſich der Hr. Verfaſſer verbitten, denn nur als ein Jenſeits für die Vorſtellung kennt er den abſoluten Inhalt der Idee, und er würde ſich, gäbe er mehr zu, widerſprechen, denn ſogleich ſtellt er nun die, durch das Bisherige ſo tief begründete, Behauptung auf, daß jedes Streben der Erkenntniß, das die unendliche Idee zu begreifen ſich erkühne, „vernichtend der Vernichtung zuſtrebe,“ d. h. daß jedes ächt philoſophiſche Streben ein lügneriſches, ſchlechtes und verwerfliches ſei.

Wer jene elende, Epikuräiſche und unphiloſophiſche Befriedigung verachtet, wer die Welt in ihrer Einheit mit der abſoluten Idee erkennen will, der ſieht nach dem Verfaſſer in der Natur bloß eine verworrene Maſſe, denn er kann „weder die Natur nach ihrem innern Zuſammenhang als ein ſelbſtſtändiges Ganze erfaſſen, noch den Bruchſtücken ſeiner Einſicht in dieſem Zuſammhang durch die Beziehung auf die Idee einer Gottheit eine ſichere Bedeutung abgewinnen,“ ihm „mangelt eine Alles zur Einheit verknüpfende und durch ſich ſelbſt abſchließende Idee,“ die dagegen unſer beſcheidener Philoſoph vom Wurſtlproter in ſeiner Kindervorſtellung beſitzt. Ebenſo ſoll dem, der die ſittliche Natur zu erkennen ſtrebt und dabei die oben vom Verfaſſer geſteckten Grenzen überfliegt, die ausgleichende Idee einer ſittlichen Weltregierung und ebendamit aller Ernſt und Gehalt des Strebens abgehen.

Ich Blinder meinte, eben gerade der, der auf die unendliche Erkenntniß verzichtet, habe dieſe Idee nicht, und der Philoſoph, der das Abſolute zu begreifen ſtrebt, habe ſie. Aber was wiſſen wir dummen Leute! Der Verfaſſer ſieht tiefer, denn er hat, indem er vorausſetzt, was zu beweiſen war, vornherein („im Vorhinein“ mit dem Hrn. Verfaſſer zu ſprechen) unter dem, der nach abſoluter Erkenntniß ſtrebt, bereits einen Irreligiöſen verſtanden, dem es gar nicht Ernſt iſt, den niedrige Triebfedern treiben, denn „wie kann das Unerreichbare“ (quod erat demonstrandum) „für den Erkenntnißtrieb Ziel eines poſitiven Strebens ſein, wenn es ſich dieſem als ein Unerreichbares mit ſolcher Entſchiedenheit darſtellt, wie das überall bei den außer dem Bereich unſeres Erkennens liegenden Objecten der Fall iſt?“

Es giebt alſo zwei Welten, eine Welt, die man mit Händen greifen kann, und eine Welt, die außerhalb unſeres Bereiches liegt. Zwiſchen Beiden iſt ein Bretterverſchlag, Mauer, Riegelwand oder ſo etwas; wer durch die Mauer will, der hat keinen wahren Erkenntnißtrieb, es iſt nur „ein leidenſchaftliches Ungeſtümm, kein poſitives Hinausſtreben“ über die Riegelwand. Wer hier mit dem Kopfe durch will, der ſtrebt nicht nach Erkenntniß „um ihrer ſelbſt willen.“ Ich hatte wieder gemeint, gerade der ſtrebe nach dieſer, und der Andere, der auf reines Erkennen verzichtet, ſtrebe nach Erkenntniß nur um in Ruhe ſeine Carbonaden zu verzehren. Nicht ſo der Hr. Verfaſſer: Fauſt, weil er nach ſchrankenloſer Erkenntniß ſtrebt, iſt vom puren Egoismus getrieben. In Fauſt's Magie, in der herrlichen Scene mit dem Erdgeiſte, in jenen Monologen voll heiligen Schmerzes, im Selbſtmordverſuche ſieht er nur „titaniſchen Hochmuth, unerſättliche

Genußgier" und zieht durch eine unverzeihliche Anticipation Faust's Aeußerung bei dem Abschluß des Contracts mit Mephistopheles „Laß' in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenschaften stillen u. s. w." schon hier herauf, wobei er freilich nicht merken will oder nicht merkt, daß gerade in demselben Zusammenhang Faust zugleich seine Verachtung des Sinnengenusses ausspricht. Faust ist nicht ohne Schuld, das liegt freilich klar am Tage; er überspringt die Mittel des Erkennens und will schauen, ohne zu denken, zu experimentiren. Dies ist die Ungeduld eines feurigen Temperaments, das ebendaher allerdings nach Lebensgenuß dürstet, und daran packt ihn nachher Mephistopheles, aber darum ist sein Streben nach höchster Erkenntniß nicht minder rein, heilig und göttlich. Hat denn diese Seele keine Ahnung davon, daß man entweder nichts oder Alles erkennen kann? Kein Gefühl für jene schmerzlich tiefe Sehnsucht, die ursprüngliche Einheit des Ich mit dem All der Gegenstände in Liebesinbrunst reiner Betrachtung wiederherzustellen? Der Denker, der in tiefem Sinnen Mitternächte bei der einsamen Lampe heranwacht, der ist keine erhabene Erscheinung, der thut nur so, der denkt: Hätt' ich auf Morgen ein Seidel Tokayer zum Frühstück, eine hübsche Dirne bei mir, und einen Orden am Rock?

Auch die ethischen Fragen nach der sittlichen Bestimmung des Menschen, dem Zusammenhang des gegenwärtigen Lebens mit dem künftigen und dem Dasein einer moralischen Weltordnung, haben Faust niemals ernstlich beschäftigt. Ja wohl nicht! weil er nicht der seichte Kopf ist, der von den höchsten Problemen sich durch solche moralische Gemeinplätze loskauft.

Endlich ist Faust über die Beschränkung seiner sinnlichen Natur mit sich zerfallen. Hier, wo es gilt, den Don Juan in Faust, der ein All der Genüsse zu durchwühlen dürstet, und der allerdings eine Seite von Faust ist, aber nicht, wie der Verfasser meint, der ganze Faust, wird es Hrn. Enk erst recht heimathlich zu Muthe, und seine Schilderung eines Genußhelden ist wohl immerhin die gelungenste Parthie in diesem Wisch. Faust erscheint nun als ein geistreicher roué, der eine Unendlichkeit der Genüsse anstrebt, aber „nur noch“ den Drang einer immerwährenden Aufregung übrig hat. So tief konnte der Verfasser diesen Charakter, so tief die Bedeutung der Worte verkennen: Du hörst es ja, von Freud' ist nicht die Rede .... zerscheitern. Wenn Faust's Sinnlichkeit durch den Hexentrank verjüngt und aufgereizt wird, so meint er, sie bedürfe ein solches Stimulans, weil sie durch Genüsse abgestumpft sei, da doch der klar und baar vorliegende Sinn der Tragödie ist, daß sie im Studirsessel verschüchtert war. Wo steht denn ein Wort davon, daß Faust schon vorher ein Genußmensch war?

So hat also der Verfasser herausgebracht, daß in Faust, dessen Wesen nichts als Hochmuth und Genußgier ist, durchaus kein positives, sondern nur die Vernichtung jedes positiven Strebens dargestellt, daß „die Tragödie nur wegen des Umfangs und der Tiefe der Darstellung des Zerstörens und Vernichtens von allem innerhalb der Grenzen der Menschheit Liegenden ein Riesenwerk zu nennen ist.“

Die reine Verneinung ist aber als bloße Abspannung unpoetisch. Der Dichter wußte ihr selbst wieder einen Schein der Be-

jahung zu leihen, indem er sie als selbstbewußtes Streben, zu vernichten und zu zerstören, darstellt: so construirt unser Philosoph den Mephistopheles. Derselbe repräsentirt Faust's Gemüthslage, so jedoch, daß er, was Faust als Mensch nicht kann, das Vernichten und Verneinen als solches, will. Seine Absicht ist, in Faust jeden letzten kräftigen Aufschwung zu ersticken und ihn ganz ans Gemeine zu fesseln. Schon gut; was aber bei dem Vertrage mit Mephistopheles Faust will, davon hat natürlich der Verfasser keine Ahnung, keinen Begriff davon, daß Faust seine Freiheit im Schiffbruch erproben und retten will, daß hier der Geist im Bewußtsein seiner Unendlichkeit mitten durch sein Entgegengesetztes frei hindurchzusteuern sich erkühnt. Die Liebe zu Gretchen ist „ein fruchtloses Auflodern" seiner schon vorher ganz versunkenen Natur. Faust faßt diese Liebe tiefer und reiner, als Mephistopheles wünschte, aber die Rückkehr zur Contemplation in Wald und Höhle ist ein Versuch, von dieser Leidenschaft, die ihn jedenfalls in eine eines so strebenden Geistes unwürdige Beschränkung zu bannen droht, sich zu befreien; Hr. Enk aber rechnet diese Scene mit seinem uns schon bekannten Scharfsinn zu den Paroxysmen dieser Leidenschaft selbst (S. 40).

Daß Faust dennoch am Schlusse gerettet erscheinen müsse, konnte sich der Verf. schon gemäß dem Prolog im Himmel nicht verbergen, der zu dem Erhaben„d"sten gehört, was die deutsche Poesie besitzt. Blieb das Gedicht Fragment, so konnte es, giebt er zu, bei einer Andeutung dieser Rettung sein Bewenden haben; ward es ausgeführt, so war das Wie derselben darzustellen. Freilich ist er nun aber in beiden Fällen in großer Verlegenheit um den Dichter; denn da er (Hr. M. Enk nämlich) aus Faust einen

vollständigen Lumpen gemacht hat, so sieht man nicht, was denn da zu retten sei und wie; das Restchen guten Willens, das dieser Faust wie jeder Tropf noch aufzuweisen hat, reicht natürlich nicht aus, an ihm gerade ein so besonderes Exempel der Großmuth zu statuiren. So weit geht nun unser heiterer Kopf in seiner horrenden Naivität, daß er den Widerspruch, in welchen er selbst durch seine verkehrte Deutung mit der sonnenklaren Intention des Gedichts gerathen ist, statt ihn nun einzusehen und sich auf die Rechnung zu schreiben, dem Dichter auflädt. Zu den Worten: Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt, sagt er: „Das ist nicht der Faust des Dichters! Gestehen Sie“ (er correspondirt mit einem Freunde, gegen den er, wenn er ihm nicht Alles zugiebt, gelegentlich sehr grob ist, wie S. 45), „hier ist ein Widerspruch, der sich nicht wohl lösen läßt.“ Ja wohl ist einer da!

In dieser Verlegenheit läßt nun der Schelm uns Unglückliche stehen und geht nun so mir nichts dir nichts zum zweiten Theil über. Doch nein, er spricht sogleich von dem fünften Acte desselben, weist die Anknüpfung an den Prolog im Himmel nach, wirft aber Goethe vor, daß bis zu diesem die Darstellung von Faust's Gemüthslage gar nicht fortschreite, — was wir zugeben, — und daß Faust nach allem Vorhergehenden nicht gerettet werden könne, vielmehr Mephistopheles seine Aufgabe vollständig gelöst habe, — was Niemand, der bei Sinnen ist, zugeben wird. Faust erscheint ja zuletzt bemüht um die Erreichung edler praktischer Zwecke, er zeigt sich also als ein Strebender (der Verf. übersieht ganz die wesentlichen Worte: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen), und kann gerettet werden. Daß Faust bis dahin

gar nicht handelt und weder gut noch böse, sondern eine Allegorie ist, das ist wieder ein anderer Punkt, und wir geben dem Verf. jeden Vorwurf herzlich gern zu, den er sonst gegen diesen zweiten Theil erheben mag, ja wir loben ihn aufrichtig, daß er unter den Wenigen ist, die hier ein tadelndes Urtheil wagen. Hier hat ihm sein Sinn für das Feste und Greifbare wesentlichen Vorschub geleistet, er bringt S. 67 bis 69 ganz brave kritische Bemerkungen vor.

„Ob ich diese Briefe veröffentlichen werde? Vielleicht. Ich gestehe Ihnen, daß ich mich stark versucht fühle", so beginnt der letzte Brief, worin der Verf., da er ja über die Tragödie so erschöpfend gesprochen hat, sich noch zu allerhand gediegenen Bemerkungen über die neuere Litteratur Zeit nimmt.

Goethes Faust, Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theils der Tragödie, von Dr. F. Deycks. Koblenz, 1834.

Des Verf. Hauptabsicht ist, den poetischen Werth des zweiten Theils und seinen innern Zusammenhang mit dem ersten gegen seine Tadler, namentlich Enk, zu behaupten, zu beweisen, daß „beide Theile der Tragödie als wahres Kunstwerk sich abrunden." Manches Einzelne freilich nicht nur im zweiten, sondern auch im ersten Theile, meint er, sei so räthselhaft, daß man ein Oedipus sein müßte, um darüber ganz in's Klare zu kommen. Das stört ihn aber nicht im Geringsten in seinem ägyptischen Götzendienst. S. 27 sagt er: „daß Goethe den Gedanken nicht

ausgeführt, in einem Commentar die Bedeutung dieser Anspielungen (in Oberon's und Titania's goldner Hochzeit u. s. w.) zu enträthseln, ist in dem Grade täglich mehr zu beklagen, als wir uns von jenen Zeiten und deren Getriebe mehr entfernen. Wer verstünde ohne den Scholiasten nur Eine Scene im Aristophanes?" Daher macht er auch dem Gedichte keinen Vorwurf, wenn er sich oft unfähig bekennen muß, seine Räthsel zu deuten (z. B. S. 34). Ich habe hierüber nach den Bemerkungen meiner Einleitung nichts zu sagen. Goethe darf sich freilich selbst über die Zumuthung nicht beklagen, daß er wie der ehrliche Melchior Pfinzing seinen allegorischen Hauptleuten Fürwittig, Unfalo, Neidelhardt, die Erklärung hätte anhängen sollen: „ist ein Poeterey und bedeut't u. s. w."

Der Verf. giebt zuerst eine flüchtige Skizze vom Inhalte des ersten Theils und hebt in seinen Bemerkungen zum Contracte den Punkt richtig hervor, worin allerdings die innere Einheit des ersten und zweiten Theils zu suchen ist: Faust kann nicht untergehen, weil auch im Taumel der Sinnlichkeit sein hohes Streben nicht erstirbt. Dann sollte er aber auch den Ausdruck vermeiden, daß der Bund mit Mephistopheles ein feierlicher Abfall von Gott sei; dies ist er nach der Sage, nicht nach der Tragödie. Einzelnes faßt er unrichtig; so glaubt er in Faust namentlich eine dichterische Natur zu erkennen, wovon doch kein Wort im Gedichte steht, man nehme denn den Ausdruck so weit, daß er überhaupt das Poetische in jeder Art von Genialität bezeichnen soll. Nachher scheint es, diese Bemerkung beziehe sich auf die Vermählung Faust's mit Helena. Faust bedeutet aber in dieser nicht die romantische Poesie, sondern das romantische Princip überhaupt. Gar nicht verstanden habe ich, wenn es Seite 22 von Faust heißt,

in seinem Streben nach fortgesetzter, Alles umfassender Thätigkeit bemerke derselbe weniger die furchtbare Großartigkeit der Naturkräfte, der Drang nach Wahrheit mildere sich durch die Lust am Truge. Irriger Weise meint der Verf., Faust's Untreue gegen Gretchen sei ein Werk des Mephistopheles; Mephistopheles lockt ihn ja von seinen Contemplationen in Wald und Höhle zu Gretchen zurück, weil diese Liebe, obwohl nicht blos sinnlich, als eine Beschränkung in ein eng befriedigtes Leben ganz in seinem Interesse ist. Allerdings wünscht er, dadurch, daß er Faust noch länger an Gretchen fesselt, die Schmerzen der später doch nothwendigen Trennung, das Elend Gretchen's und Faust's Schuld um so mehr zu steigern. Jene Scene in Wald und Höhle mußte freilich dem Verf. unverstanden bleiben, da er den Ausruf: Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles u. s. w. als den Ausdruck glücklicher Liebe ansieht.

Im zweiten Theile soll nun Faust durch größere und bedeutendere Verhältnisse sich durcharbeiten. Eine Reihe großer Welterscheinungen, Hof und Staat, Krieg und Schlacht u. s. w. gehen an unserem Blicke vorüber. Noch ehe der Verf. untersucht hat, ob es dem Dichter geglückt ist, diese Intention durchzuführen, bricht er in ein Lob dieses zweiten Theils aus: „Nicht nur gleich steht der zweite Theil dem ersten an Geist und Gehalt, er übertrifft ihn sogar an Ideenfülle“ u. s. w. Ich mag diese Apostrophe nicht weiter abschreiben. Ideenfülle? Ja, der zweite Theil hat mehr Ideen, aber es kommt darauf an, ob es Ideen sind, die, in sich schon bestimmt und concret, unmittelbar die ästhetische Darstellbarkeit mit sich führen, oder Ideen, die, in abstracter Allgemeinheit belassen, nur den fadenscheinigen Rock der Allegorie

vertragen. Wie klar aber der Verf. über dieſe und ihren Unterſchied von der wahrhaft poetiſchen Geſtalt denkt, beweiſt er S. 65, wo er zugiebt, daß die Gebilde der claſſiſchen Walpurgisnacht Allegorieen ſeien, und dieſe definirt als „Begriffe in ſinnlicher Form.“ Die Kleinigkeit, welches Verhältniß zwiſchen Begriff und ſinnlicher Form in der Allegorie ſtattfinde, welches in der ächten Poeſie, bekümmert ihn nicht. Er unterläßt aber nicht, uns eine weitere Probe ſeiner äſthetiſchen und logiſchen Bildung zu geben. Alle Poeſie, fährt er fort, iſt auf ihrem Gipfel Sinnbild der Natur. Sinnbild — was heißt das? Iſt der Sinn mit dem Bilde nur durch ein tertium comparationis verbunden, oder ihm einverleibt und identiſch mit ihm? Darauf kommt es ja erſt an. Was der Verf. ſo eben Begriff genannt hatte, nennt er jetzt Natur. Was ſoll das heißen? Die Natur (die ſinnliche Form) iſt ja vielmehr in der Poeſie Bild des geiſtigen Inhalts (mag derſelbe meinetwegen Begriff genannt werden). So naiv iſt der Verf., daß er Solger's Definition für ſich anführt: die poetiſche Darſtellung ſei die Ironie der Natur. Dieſe beſagt ja eben das Umgekehrte, nämlich: in der poetiſchen Darſtellung ſei ein Natürliches geſetzt, aber ironiſch gemeint, d. h. nicht als Solches, ſondern es bedeute etwas Anderes, als Natur, nämlich etwas Geiſtiges. Allegorieen, fährt er fort, entdecken wir beſonders in Goethes ſpätern Werken, während die früheren faſt alle durch ein ungelöſtes Räthſel reizen. Da wären ja die früheren allegoriſch, denn die Allegorie iſt es, die ungelöſte Räthſel zurückläßt. Wenn er übrigens weiter von der Allegorie überhaupt die wirkliche Allegorie ſo unterſcheidet, daß er unter dieſer die Verbindung mehrerer bedeutender Geſtalten zu einer Handlung verſtan-

den wiſſen will, die ſelbſt wieder einen tieferen Inhalt ſpiegle, ſo iſt etwas Wahres daran. Ich kann zwar mit der auch ſonſt aufgenommenen Unterſcheidung zwiſchen Symbol und Allegorie, daß die letztere mehrere Symbole zu dem Succeſſiven einer Handlung vereinige, nicht ſchlechtweg übereinſtimmen. Allgemein pflegt man auch ein ruhendes einzelnes ſinnliches Ding, das nicht ſich ſelbſt, ſondern durch ein willkürliches tertium einen anderweitigen Begriff bedeutet, Allegorie zu nennen. Im Symbole findet daſſelbe äußerliche und bloß vergleichende Verhältniß zwiſchen Idee und Bild ſtatt, wie in der Allegorie, und man kann deswegen ſtreng genommen die ächte Poeſie, welche Bild und Idee zur reinen Identität verſchmelzt, weder ſymboliſch, noch allegoriſch nennen. Der Unterſchied zwiſchen beiden iſt nur der, daß das Symbol, ein gemeinſames Erzeugniß der religiöſen Phantaſie einer Maſſe, die Idee mit dem Bilde in bewußtloſem Glauben zu identificiren gewohnt iſt (obwohl dieſes jene bloß andeutet), die Allegorie aber die Erfindung der künſtlichen und ſich vollkommen bewußten Reflexion eines Einzelnen iſt. Daher, obwohl weder das Symbol noch die Allegorie wahrhaft poetiſch iſt, kann doch das erſtere durch ſeine Entſtehung im Elemente der Naivität weit eher einen poetiſchen Eindruck hervorbringen. Der Einzelne nun, der eine Allegorie erfindet, wird im Gefühle, daß ein Begriff durch ein todtes Ding nur unvollſtändig angedeutet wird, gern eine Reihe von einzelnen Allegorieen zur Succeſſion einer Handlung verbinden, um den Begriff erſchöpfender zu verſinnbildlichen, indem je der folgende Zug den vorhergehenden und ſo alle einander ergänzen und erklären.

Uebrigens muß ich hier zu den Vorwürfen gegen den zweiten

Theil, die ich in der Einleitung aussprach, noch den weiteren fügen, daß Goethe, nicht zufrieden, Allegorie auf Allegorie gehäuft zu haben, die immerhin noch eine Idee von allgemein menschlichem Interesse in sich verbergen mögen, Gegenstände nackter Gelehrsamkeit, wie die Frage über die samothrakischen Götter und den Streit des Neptunismus und Vulcanismus, in sein Gedicht hereingezogen und unter einem Krame antiquarischen Apparats versteckt hat. Der Gelehrsamkeit, die der Verf. zur Erklärung der classischen Walpurgisnacht aufbietet, mag ihre Ehre bleiben, aber daß er kein Gefühl dafür hat, wie trostlos es mit einem Gedichte aussieht, das für die Mitwelt oder nächste Nachwelt der eigenen Nation und für die Masse nicht bloß, sondern auch für die Gebildetsten einen solchen Kram erfordert: dadurch legt er einen vollen Beweis ab, daß er gar nicht weiß, was Poesie ist.

In der That, wenn es so fortgeht, wie es bei solchen Auspicien das Ansehen hat, wird sie bald wieder in der alten Pracht auffsteigen, die Zeit Bernini's, die Zeit Le Notres, die Zeit der Zöpfe, die Zeit gepuderter Perrücken, drauf Pfalzgrafen Lorbeern drücken!

Wie die andern Erklärer, so lobt auch Deycks die Schönheit des dritten Acts, der antiken Verse namentlich, die mir jedoch so verkünstelt und undeutsch erscheinen, als Solger's holperichte Uebersetzungen, und in den Sprachformen ganz demselben verwünschten Style huldigen, den ich in der Einleitung schilderte. Goethe that sich auf die Allegorie des dritten Actes etwas Besonderes zu gute und hatte diese Conception allerdings noch in kräftigeren Jahren gefaßt; allein es ist und bleibt ein Mißgriff, und wir haben ja mehr Beispiele, daß große Naturen ihr Bestes sorg-

los und anſpruchlos ausſtreuen und auf ihr Verfehltes eitel ſind. Die Helena der Volksſage vom Zauberer Fauſt zu einer Allegorie der Verbindung des romantiſchen und claſſiſchen Princips zu benutzen, lag ſehr nahe, auch für einen ganz gewöhnlichen Kopf. Was aber die Helena in der Volksſage will, hat Goethe ſchon in Gretchen gegeben. Man ſage nun immerhin, Helena trete hier keineswegs als bloße Allegorie auf, ſie erſcheine wirklich und lebendig aus dem Hades wieder. Das ginge noch; aber nachher bedeutet ſie in Allem, was mit ihr geſchieht, die claſſiſche Bildung überhaupt, es gehen Dinge mit ihr vor, denen man es alsbald an der Stirn anſieht, daß es ſich hier nicht um dieſe Perſon, ſondern um einen Begriff handle, und ſie wird alſo zur reinen Allegorie verflüchtigt.

Ob der Verf. in der Deutung einzelner Stellen dieſes zweiten Theils glücklich oder unglücklich geweſen, geht uns nichts an. Zum fünften Acte weiſt er richtig nach, wie Fauſt durch großartige Thätigkeit ſich der Erlöſung würdig macht und ſo der Schluß zum Prolog und zur Contract-Abſchließung zurückkehrt. Zwar legt er zu viel Werth darauf, daß Fauſt am Ende ſeiner Tage den Zauber verwünſcht, indem er glaubt, ſchon durch dieſe Aeußerung des Fauſt habe Mephiſtopheles die Wette verloren, aber deſto gewiſſer hat er Recht, wenn er die edle Thätigkeit Fauſt's und ſeinen Willen, daß das Gute und Rechte beſtehe und daure, als hinlänglichen Grund ſeiner Rettung bezeichnet. Daß dieſer rationellen Löſung der Aufgabe der chriſtlich-katholiſche Schluß widerſpricht, bemerkt er nicht. Ganz richtig fühlt er zwar, daß ein Schluß im kirchlichen Sinne bei Fauſt auch Reue und Buße vorausſetzt, er fügt hinzu, daß nach dem wahren Chriſten-

thum der äußerliche Act der Fürbitte Faust nicht retten könne, allein er zieht den Schluß nicht, daß Goethe, da er das wahre Christenthum durch die Tendenz des ganzen Gedichts und besonders den letzten Auftritt in eine vernünftige Thätigkeit setzt, überhaupt die theologisch positive Schlußwendung, deren Consequenzen einmal mit diesem rationellen Christenthum sich nicht vertragen, hätte vermeiden und eben bereits in Faust's redliches Kämpfen die Beseligung setzen müssen. Geht's ihm drüben gut, so muß er ja auch dort kämpfen, denn wo ist Gutes ohne Kampf? Ganz glücklich führt der Verf. für diese Idee den Vers aus dem westöstlichen Divan an:

Nicht so vieles Federlesen!
Laßt mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein!

Der Prolog im Himmel eröffnet allerdings sogleich das Gedicht in der Weise der religiösen Vorstellung, in welcher auch der ganze Mephistopheles wurzelt, allein jener Prolog ist so geistig und frei von allem positiven Schnörkelwerke, Mephistopheles ebenfalls in seiner Art so ideell, daß man am Schlusse nichts weniger als in eine gothische Capelle einzutreten und Weihrauch zu riechen gestimmt ist. Das positiv kirchliche Christenthum wirft als ein Jenseitiges und Künftiges in Raum und Zeit hinaus, was nach dem rationellen mit dem Diesseits zusammenfällt; ein Gedicht, das schon durch die herrliche Stelle des Contracts: Das Drüben kann mich wenig kümmern u. s. w. sich ganz auf den Standpunkt der Diesseitigkeit erhoben hat, darf am Schlusse nicht auf den der Jenseitigkeit zurücksinken. Hat übrigens der Verf. doch

die Einheit der Grundidee des ersten und zweiten Theils richtig nachgewiesen, so ist ihm dagegen die schlechte Fortführung, die zwischen dem Ende des ersten und zweiten Theils liegt, wie wir sahen, völlig entgangen.

Briefe über Goethes Faust. Erstes Heft. Von C. G. Carus. Leipzig, 1835.

Die Grundidee der Tragödie wird richtig gefaßt, indem als Inhalt derselben hervorgehoben wird: die Menschenseele in ihrer innern Göttlichkeit, wie sie durch tausend Irrsale hindurch ihrer göttlichen Befriedigung mit bewußtlosem Zuge entgegenstrebt, was der Verf. glücklich auch „das genetische Princip alles ächten Seelenlebens", das „Frühlingsmäßige" im Faust, die „Elasticität" der menschlichen Seele nennt. Mit gesunder ästhetischer Einsicht räumt er ein, daß diese Idee in Faust trefflich, aber nicht vollkommen dargestellt, daß die Tragödie mehr beendet als vollendet sei. Schöne Bemerkungen über den Werth und die versöhnenden Wirkungen edler Weiblichkeit knüpft er an Gretchens Charakter. Hätte er nur seine Hauptidee tiefer nachgewiesen, gründlicher durchgeführt, so würde man ihm dafür seine sentimentalen Einleitungen zu jedem Briefe und den ganzen pretiösen Ton, in welchem er schreibt, gern erlassen. Ob der eine dieser Briefe am zweiten Weihnachtsfeiertage 1834 Abends, oder am Bimbimberlestag Morgens, der andere am 4. Febr. Abends in einer wohnlichen und eleganten Stube, oder am Pfeffertag im Holzstalle geschrieben ist, kann uns sehr gleichgiltig sein. Aber solche Sächelchen erläßt uns der süße Mann nicht, der ganz wie Schubarth in den Styl

des Göthiſchen Altweiberſommers ſich hineinfriſirt hat. Er ſpricht von treulichſtem Anſchließen, führt uns Gedankenzüge heran, ſpricht von ſich darlebenden Ideen (das ſich Darleben iſt überhaupt das andere Wort), von einer Einwirkung höchſten weiblichen Princips, von einzelnen lichvollſten menſchlichen Naturen und unterſchreibt: treulichſt Carus.

Goethes Fauſt. Ueberſichtliche Beleuchtung beider Theile zur Erleichterung des Verſtändniſſes, von W. E. Weber, Profeſſor, Director der Gelehrtenſchule zu Bremen. Halle, 1836.

Das Büchlein hat manches Brauchbare und bringt dies in bequemer, anſpruchloſer Weiſe vor. Hätte der Verf. geſagt: auf die Deutung des tieferen Gehalts der Tragödie will ich verzichten, mein Zweck iſt, euch brauchbare Notizen zu geben, um euch im Aeußerlichen, was zur Scenerie u. ſ. w. gehört, zu orientiren, ſo würden wir dem Manne Dank wiſſen. Aber er geht auf die Idee ein und, wiewohl er ſie nicht ganz verfehlt, verdünnt er ſie doch durch die Verwäſſerung, die jede Idee unter den Händen des gemeinen Menſchenverſtandes zu erdulden hat, daß man ſie kaum erkennt. Gehen wir, dieſen Vorwurf zu begründen, ſogleich auf den Mittelpunkt zu.

Man kann Goethes Fauſt immerhin eine Theodicee nennen, wenn man nur nicht vergißt, eines Theils, daß dies keineswegs ſo genommen werden darf, als wollte Goethe in der Weiſe des Lehrgedichts die Frage der Theodicee, dürftig eingekleidet, ab-

handeln, andern Theils, daß die Frage nach dem Verhältniſſe des Böſen zur göttlichen Weltregierung, wie der Prolog im Himmel ſie ſtellt und beantwortet, nur den allgemeinen Hintergrund bildet, und erſt der beſondere Angriffspunkt, den Fauſt durch ſeinen individuellen Charakter dem Böſen darbietet, jener abſtracten Idee die Concretion giebt, wodurch ſie äſthetiſch darſtellbar wird. Sehr ſchüchtern geht nun der Verf. an jene Frage. „Man kann behaupten, ſagt er, daß es keine größere Gotteslästerung giebt, als den Verſuch einer ſogenannten Theodicee, d. h. eines Beweiſes, daß Gott Alles wohlgemacht habe: das kann Gott wohl uns verſichern, aber es iſt nicht an uns, es ihn zu verſichern.“ Doch macht er ſich, als hätte er dies nicht geſagt, ſogleich an das Thema, und iſt jetzt nicht deswegen, weil die Unterſuchung unbeſcheiden, ſondern weil ſie ſchwer iſt, in keiner geringen Verlegenheit. Seine erſte Verlegenheit iſt, daß ihm gar nicht recht klar iſt, wo denn das Böſe eigentlich ſitzt, in der Welt des Geiſtes, oder auch in der Natur? „Sobald wir aus dem Felde der praktiſchen Pflicht mit unſern Begriffen herausgehen, werden wir an der Oekonomie der kosmiſchen Kräfte ſofort irre.“ Daß dieſes Irrewerden von der eben genannten Schwierigkeit herrührt, erfahren wir weiter unten; zunächſt beruhigt ſich der Verf. bei einem Satze, der freilich jedenfalls gewiß äußerſt klar iſt: „in unſerer Moral giebt es ein Böſes; unterlaſſen wir zu thun, was uns obliegt, ſo taugen wir nichts.“ Freilich entſteht aber auch hier ſogleich eine große Verlegenheit, wenn es ſich fragt, „wo der Uebergang aus dem negativen Böſen, der Unterlaſſung der Pflicht, in das poſitive Böſe, den abſichtlichen Willen, zu ſchaden, aufzufinden ſei? Dies bleibt immer problematiſch. Denn

selbst der größte Verbrecher wird selten einräumen, daß er eigentlich habe schaden wollen, er wird stets auf den Vorwand einer Nothwehr replüren gegen die Anmuthung, seine Pflicht zu thun da, wo ihm, diese Pflicht zu thun, unbequem war.“ Ich meinte, bei einem Verbrecher handle es sich nie bloß um Unterlassung der Pflicht, und die angeführte Entschuldigung desselben könne den Philosophen über die wahre Natur der bösen That nicht zweifelhaft machen. Aber der Verf. hat wohl tiefere Schwierigkeiten im Sinne, die Frage wahrscheinlich, ob das Böse nur negativ (privativ) oder positiv sei, und ob es ein Böses um des Bösen willen gebe; er tappt aber in einer Unsicherheit, die einen ungewöhnlichen Mangel an Denkübung verräth, schon in der Aufstellung der Schwierigkeit fehl, indem er, statt zwischen Bösem aus egoistisch sinnlichen Triebfedern und Bösem um des Bösen willen, unterscheidet zwischen Unterlassung der Pflicht und böser Handlung; dabei klingt ihm von Weitem die juristische Unterscheidung zwischen culpa und dolus oder die Frage über Zurechnungsfähigkeit überhaupt im Ohre, und so hilft er sich denn nun bewundernswürdig leicht aus seiner Klemme, indem er fortfährt: „hier helfen wir uns denn kurz und gut mit Qualificirung der Thatsache, und sehen, in Betreff der Motive, nicht auf den bösen, sondern auf den freien Willen. Ein Trunkener, ein Wahnsinniger steckt uns das Haus über dem Kopfe an; wir lassen ihn ungekränkt, oder verwahren ihn höchstens, damit er es künftig nicht wieder thue; denn er war seiner nicht mächtig, die Kraft, die in jenem Augenblicke in ihm über Gut und Böse hätte entscheiden können, war gebunden. Wir schlagen einen Knecht: er, über die Mißhandlung empört, sucht Gelegenheit, sich zu rächen,

er ſteckt uns ebenfalls das Haus über'm Kopfe an. Dieſer wird als Mordbrenner verurtheilt: mag er immerhin von Rachſucht geſtachelt worden ſein; ſein freier und vernünftiger Wille konnte ihm ſagen, daß Rachſucht unmoraliſch ſei.“ O, welch' eine Tiefe des Reichthums, beide der Weisheit und Erkenntniß des Verfaſſers! Wie gar unbegreiflich ſind ſeine Ideen und unerforſchlich ſeine Wege! Andere beſchränkte Leute meinen, wenn es ſich um die ſittliche Beurtheilung einer That handle, ſo reiche es nicht hin, zu wiſſen, daß ſie mit freiem Willen geſchah, ſondern es handle ſich darum, ob dieſer Wille ein böſer war oder nicht, und die gar nicht zurechnungsfähigen Handlungen gehören gar nicht in den Zuſammenhang gegenwärtiger Unterſuchung. Allein dem Hrn. Verf. ſteckt ſeine obige Hauptverlegenheit noch im Kopfe, darum hat er das rein ethiſche Thema ſogleich auf die juriſtiſche Frage nach der Imputabilität hingedreht, die Verlegenheit darüber, ob das Böſe nur im Menſchen oder auch in der äußeren Natur ſitze. „Kommen wir nun aber ſchon in dem beſchränkten Kreiſe des ſocialen Vortheils (?) mit der Beziehung zwiſchen Gut und Bös in's Gedränge, wie viel mehr, wo die urſprünglichen Kräfte der Natur die ihnen einwohnende Gewalt üben, und ein für allemal thun, was ſie nicht laſſen können? Auch der Blitz zündet uns das Obdach über unſerm Haupte an, der überwogende Strom verſchwemmt uns die Wieſen, der Hagel verheert unſere Saaten: wer will ſie vor Gericht laden, wer wagt es, dieſe zerſtörenden Kräfte böſe zu nennen?“ Nun ja ums Himmels willen, wenn ſie Niemand wagt böſe zu nennen, wenn ſie nur thun, was ſie nicht laſſen können, was brauchen wir uns denn hier, wo es ſich vom Böſen handelt, um ſie zu ſcheeren? Sie

ſind Uebel, und die Frage nach der Zweckmäßigkeit des Uebels iſt ja ein ganz anderes Capitel der Theodicee, als die nach der Stellung des Böſen zur Welteinrichtung. Doch beunruhigen wir uns nicht! Der Hr. Verf. thut es auch nicht, er ſtolpert in der heiteren Duſelei eines von philoſophiſchen Scrupeln wenig angefochtenen Kopfes gleich wieder über die, freilich ohne Noth herbeigezogene, Schwierigkeit hinweg, kommt wieder auf das Böſe im moraliſchen Sinne, und begeht das Verbrechen (ſ. ſeinen eigenen oben angeführten Ausſpruch), dennoch eine Theodicee Preis zu geben. Sie iſt kurz bei einander: „der Beſonnene zieht zuletzt das weltgeſchichtliche Facit ſo, daß er ſelbſt in dem Böſen, was geſchieht, immer wieder Keime des Heilſamen entdeckt und es nicht irreligiös findet, zu ſagen, daß Gott in der Weltregierung das Böſe zuläßt (wohl zu merken, zuläßt, nicht thut), damit es dem Guten diene.“ Der Schalk! Wie er uns da nur geſchwind ſo in einer Parentheſe die tiefſte, originellſte Idee, von der bisher die menſchliche Vernunft ſich nichts träumen ließ, in die Taſche ſchmuggelt! Wie wird es da ſo plötzlich helle! Die ſchwierige Frage, mit der ſich die tiefſten Denker, ſo lange ſie die unerhört tiefſinnige Diſtinction zwiſchen Zulaſſen und Thun nicht kannten, abgequält haben, ſie iſt gelöſt! Sie Loſer! Und dann geben Sie als Zuſpeiſe noch einen ſublim gelehrten Auszug aus der perſiſchen Mythologie drein!

Spaß bei Seite! Muthen wir dem Verf. nicht mehr zu, als er vermag, und geben wir uns zufrieden, daß er die Grund-Idee, ſo leicht er ſich mit dieſer begriffloſen Kategorie über ihre Schwierigkeiten hinweghilft, wenigſtens nicht ſchlechthin verfehlt hat. Die Liberalität, mit der er ſich des Prologs im Himmel gegen

Zeloten annimmt, der gesunde Sinn, mit dem er das hausväterlich Gütige und Leutselige in der Figur des Herrn, den leichten Anflug von Ironie gemüthlich herausfühlt, verdient aufrichtiges Lob. Richtig folgert er, daß schon aus jenem Begriffe von der Stellung des Bösen zu Gott die Rettung Faust's von selbst hervorgehe, und sieht ein, daß der Goethische Faust nicht wie der Faust der Sage schon durch den Bund mit Mephistopheles ein Verbrechen begehe, wie sich dies schon in der nobeln, geistreich chevalieresken Nachlässigkeit, mit welcher Faust den Teufel empfängt, und welche der Verf. ebenfalls richtig bemerkt, auf edle Weise kund thut. Ueberhaupt hat er die Vergeistigung, welche der Sagenstoff durch Goethe erfahren hat und wodurch der Brennpunkt ein ganz anderer wurde, mit freiem Auge erkannt, und steht dadurch rühmlich über Leuten, wie Franz von Baader, de Wette, Wessenberg, Menzel, welche meinen, der Teufel sollte nur immer die Zähne fletschen, den Faust endlich unter Schwefeldampf holen und an den Wänden zerschlagen, daß sein Gehirn herumspritzt, oder wo nicht, so müßte Faust sich hinstellen und als Tugendheld rhetorisch aufspreizen, da doch das Gute, der Kampf gegen Mephistopheles, in ihm die Gestalt seiner Individualität annehmen muß und sich daher natürlich als Rückkehr zur idealen Contemplation äußert. Daß im zweiten Theile bis zum letzten Acte Faust zu wenig thut, um gegen das Böse zu kämpfen, soll damit nicht geläugnet werden, liegt aber in der ästhetischen Schwäche dieses Alters-Products überhaupt. Doch hätte H. Weber nicht nöthig gehabt, den göttlichen Plan in Beziehung auf Faust darein zu setzen, daß Faust den Gipfel der Bosheit ersteigen solle, um durch desto tiefere Reue auf den guten Pfad zurückgeführt zu

werden. „Die Gottheit kann es, um ein an sich selbst irre gewordenes Individuum von Grund aus zu heilen, unter Umständen zulässig finden, daß dasselbe für eine Zeit dem Bösen ganz anheimfalle, damit es in der Empfindung dessen tiefen Unsegens“ (ein sauberes Deutsch!) „sich aufraffe und mit desto feurigerem Verlangen auf den Pfad des Guten zurückkehre.“ So acut erscheint Krankheit und Krisis bei Faust nicht; zwischen die einzelnen Verirrungen schieben sich sogleich einzelne Heilungsversuche, er ist im Bösen rhapsodisch und daher kehrt er nicht durch eine plötzlich markirte Revolution seiner Natur zum Guten zurück. Diese zu geschärfte Auffassung floß wohl aus der nicht ganz richtigen Deutung, die der Verf. dem Vertrage mit Mephistopheles giebt. Dies führt uns auf den bestimmteren Inhalt der Tragödie, zunächst auf des Verf. Ansicht von Faust's Persönlichkeit und anfänglichen Bestrebungen.

Hier stoßen wir sogleich auf einen groben Irrthum. Der Verf. meint, wie seine Commilitonen auf diesem Flügel, Faust, dem der Glaube im Wissen verloren gegangen ist, sollte auf das Erkennen des Absoluten ganz resigniren. „Jede Philosophie muß ein Letztes, Unbegreifliches stehen lassen, das ist der Proceß, wie der Geist sich in das Fleisch verwandelt, und die Materie, ohne Gott zu sein, doch aus göttlicher Hand hat hervorgehen können.“ Faßt man dieses Hervorgehen im Präteritum als einen zeitlichen Act, so ist freilich das Begreifen desselben bereits abgeschnitten. Der Verf. giebt nun dem Manne im Gegensatz gegen das Weib zu, daß er bestimmt sei, den blinden Autoritätsglauben zu verlassen und sich durch ein Labyrinth der Widersprüche zur Selbstständigkeit der Ansichten und Ueberzeugungen hindurchzuringen;

dann aber meint er, das Resultat dieser Zweifelskämpfe solle sein — der Glaube. Wie gar keine Ahnung er von der hohen Bedeutung des Strebens nach reiner Erkenntniß hat, zeigt er auch durch die Bemerkung, die ihm S. 83 entschlüpft, wo er von Faust sagt, er habe „statt der Willenskraft“ den Wissensdrang vorzugsweise in sich genährt. Unter solchen Umständen darf man natürlich kein Verständniß von Faust's Durst nach Anschauung des Innersten der Dinge von dem Verf. erwarten. „Faust ist Vielwisser aus edlem Durste nach Wahrheit; die Gelehrsamkeit ist ihm nicht Zweck, sondern Mittel, und Mittel zu dem Höchsten und Größten, zum unmittelbaren Aufschlusse des Verhältnisses zwischen Gott und Weltall. Aber daß er dies Verhältniß wie irgend ein anderes in der Erfahrung gegebenes, mit der Kaltblütigkeit und Ruhe eines Forschers ergründen, daß er es zerlegen will, wie der Pflanzenkundige eine Blume zerlegt, das eben ist das ursprüngliche Mißverständniß in seinem Streben, und liefert ihn dem Teufel in die Hände.“ Faust ist nicht Vielwisser, und wollte er die Gelehrsamkeit als *Mittel* anwenden, um das Verhältniß zwischen Gott und Weltall zu ergründen, so wäre es ja eben kein *unmittelbarer*, sondern ein *vermittelter* Aufschluß. Faust verwirft aber die Gelehrsamkeit nicht bloß als Zweck, sondern auch als Mittel, denn er will rein intuitiv sich der Wahrheit bemächtigen. *Zerlegen* will er *gerade nicht*, sondern er will schauen, ohne zu zerlegen, und das ist, wie seine Größe in Vergleichung mit dem todten Formalismus und Dogmatismus, so in Vergleichung mit dem wahren Denken seine *Schuld*. Er zerlegt nicht zu viel, sondern zu wenig, er ist vernünftig ohne Verstand; hätte er die Geduld, die Vermittelung des Begriffs

zu durchwandern, so würde er zur concreten Idee gelangen, aber er will eine intellectuelle Anschauung, wie die Schellingische Philosophie, er verwirft über dem Eignen und Ursprünglichen alles Angeeignete und Künstliche, wie die Periode des Genieweſens in unserer Poesie. In dieser Periode sind ja auch wirklich die ältesten Grundlagen der Tragödie entstanden. Als Goethe in dieser Jugend-Epoche einen Helden zeichnete, in welchem der ganze Kampf des Ursprünglichen mit einer verwelkten Cultur, welcher jene Zeit des Sturms und Drangs charakterisirt, den tiefsten und geistigsten Ausdruck fand, so konnte er allerdings noch nicht mit der vollkommenen Klarheit über seinem Helden stehen, um in dem Rechte dieses Drangs nach Unendlichkeit zugleich das Unrecht der Verachtung aller Grenze und verständigen Vermittlung einzusehen und zur Darstellung zu bringen. Er wußte offenbar selbst noch nicht, wo es hinaus sollte. Wohl aber war das Gefühl dieses Unrechts als ein dunkler Instinct allerdings im Dichter offenbar vorhanden; denn das lag gewiß schon in seinem ursprünglichen Plane, daß es Faust's Ueberschwenglichkeit und Verachtung aller Schranke und Vermittlung ist, woran der Teufel ihn packt. Gerade dadurch aber, daß der Dichter selbst jene Hast, jenen Durst noch theilte, gewann die poetische Kraft der Darstellung. Wie konnte doch dem Verf. jenes Feuer, jene ungeduldige Gluth, durch die Adern der Natur zu fließen, mit Geistern im Dämmerschein des Mondes zu weben, die irdische Brust im Morgenrothe zu baden, so ganz entgehen, daß er an ein zerlegendes Grübeln denkt! Ein andermal (S. 60) streift er sogar an Enk's Meinung, wenn er glaubt, Faust's späterer Sprung in den Strudel der Genüsse hänge mit seinem früheren Wissensdrang dadurch zusam-

men, daß er ſchon in dieſem nur den Genuß geſucht, ſich ſagen zu können: du weißt nun Alles. Doch dies iſt blos eine Spielerei mit Worten des Zuſammenhanges wegen, denn S. 30 iſt ein edler Durſt nach Wahrheit zugegeben. Der Erdgeiſt („ſo wie ſonſtige kosmiſch ontologiſche Gewalten“ heißt es S. 36) ſtößt Fauſt nicht deswegen, wie H. Weber meint, zurück, weil „dieſe geheimen Urgeiſter der Dinge nur nach einem Geſetze wirken können, das das Geſchöpf vom Schöpfer durch eine unermeßliche Kluft abtrennt“, ſondern weil die im Rauſch der Viſion heraufbeſchworene Anſchauung ihrer Natur nach nur momentan iſt und, nicht durch die Vermittelung des Denkens gewonnen, den Geiſt nach augenblicklich blendender Erſcheinung in deſto tieferer Nacht zurückläßt.

Den Contract nun mit Mephiſtopheles nimmt der Verf., wie ſchon aus der angeführten Bemerkung zum Prolog hervorgeht, zu craß „Fauſt will ſich betäuben, die Bedürfniſſe ſeiner höheren Natur im Sinnenrauſche auslöſchen, er will ſich ſelbſt, als höheres Weſen vernichten.“ Fauſt will ſich betäuben, aber nicht die Freiheit des ſtrebenden Geiſtes opfern; die wichtigen Worte: Werd' ich beruhigt je u. ſ. w. ſind S. 61, wo der Verf. auf dieſe Stelle zurückkommt, angeführt, aber nicht ausgeführt; übrigens obwohl er dies unbenutzt liegen läßt, weiß er doch die letzte Tendenz der Tragödie, wie wir ſahen, feſtzuhalten, und thut dar, wie Fauſt dem Mephiſtopheles keineswegs verfällt, ſondern der Rettung würdig bleibt.

Hat der Verf. offenbar keinen Beruf, die tieferen Ideen der Tragödie zu ergründen, ſo iſt dagegen ſeine Bemühung, das Zauberweſen, das die Scenerie derſelben bildet, durch geſchicht-

liche Notizen, soweit das Verständniß solche erfordert, aufzuklären, dunkle Anspielungen, Namen, u. dergl. zu deuten, dankbarer Anerkennung werth. Oefters geht seine Sorgfalt für den Leser bis ins Zärtliche, wenn er z. B. zu: Georgius Sabellicus hinzusetzt: vorletzte Sylbe kurz! Auch manche brave ästhetische Bemerkung bringt er im Einzelnen vor; de Wette, der in seinem Aufsatze: Gedanken eines Theologen über Goethes Faust (s. d. Zeitschr.: „Der Protestant", v. Benzelsternau, 1829, März) einem unwiderstehlichen Drange Luft machte, an unserer Tragödie den Famulus Wagner zu machen, schickt er, wie es sich gehört, nach Hause. Er versucht auch eine Eintheilung des ersten Theils in Acte, wodurch er doch wenigstens zeigt, daß er nicht, wie die meisten Erklärer, alle Anforderungen an dramatische Oekonomie vergessen hat; freilich ist die Folge nur, daß man erst recht deutlich einsieht, wie sich die Tragödie, so theatralisch einzelne Scenen sind, doch der scenischen Darstellung ganz entzieht. Aber nicht nur den ersten Theil hält er für ganz im Sinne der Bühne gedichtet, sondern — erstaune, o Leser, erbebt in des Herzens Tiefen, sämmtliche Theater-Maschinisten, fange Feuer, männliche Gelassenheit der Schauspieler, und werde zum Basilisken, Geduld der Zuschauer! — auch den zweiten Theil. Sei auch die dramatische Durchführung von minderer Evidenz, meint er S. 135, so bleibe doch die theatralische Wirkung „desto weniger" zu bezweifeln, ja eine vollkommene Aufführung des zweiten Theils müßte sich als die colossalste und gewaltigste Darstellung denken lassen, die seit den Zeiten des Aeschylus irgend eine nationale Bühne in das Werk gesetzt. Ueberhaupt verändert der sonst verständig und natürlich erscheinende Mann, da er an die Betrach-

tung des zweiten Theils kommt, ganz seine Natur und spendet ihm ein so verschwenderisches Lob, wie nur irgend ein verzwickter Philosoph. Wäre es dem Verf. mit diesem Lobe nicht so sichtbar Ernst, so wäre man geneigt, folgende höchst ergötzliche Stelle geradezu als Parodie zu nehmen. Nachdem er zum 4. Act bemerkt hat, wie Mephistopheles in der ersten Scene Veranlassung nehme, seinerseits über die Entstehung des Gebirgslandes zu philosophiren und den Patron der Erhebungstheorie mache, fährt er fort — (es ist gar zu erhaben, ich muß es groß drucken lassen):

„Faust spricht dagegen mit Würde und Gründlichkeit die Neptunistischen Ansichten aus."

Nur die letzte Scene des zweiten Theils wagt er zu tadeln, und wünscht statt des katholischen Himmels eine protestantisch rationellere Scene, wie den Prolog im Himmel, gewiß mit richtigem Tacte.

Der Styl, im Allgemeinen einfach und ohne Prätention, ist doch hie und da holperig und undeutsch, wie: „solch ein Kampf u. s. w. kann nicht umhin ein aufregendes Schauspiel zu sein", und Aehnliches. Ich rede davon, weil es mir überhaupt gegenwärtig an der Zeit zu sein scheint, unsere deutschen Schriftsteller daran zu erinnern, daß sie die Rudimente nicht verachten dürfen, und daß, wer ein Buch schreibt, auch ein gutes Deutsch schreiben soll. Mitunter geräth unser Freund doch auch in Bombast und Phrasen, z. B. S. 29: „gegen Herzensfrost und Gefühlsenge ist Genialität ein abwehrender Diamantschild" u. A.

Goethes Faust in seiner Einheit und Ganzheit wider seine Gegner dargestellt. Nebst Andeutungen über Idee und Plan des Wilh. Meister und zwei Anhängen: über Byron's Manfred und Lessing's Doctor Faust. Von H. Düntzer, Dr. der Philosophie. Kölln, 1836.

Die Einheit hat der Verf. allerdings nachgewiesen, indem er die Bedeutung des Contracts mit Mephistopheles richtig auffaßt und in der Schluß-Scene des zweiten Theils ihre Erfüllung nachweist, aber wo ist der Beweis der Ganzheit geblieben? Was soll der magere Auszug des zweiten Theils, wo hie und da ein flüchtiger Versuch gemacht wird, die kahlen Allegorieen dieser Gansheit zu deuten, für die Behauptung beweisen, daß die Idee erschöpft sei?

Im Einzelnen finden sich, obwohl der Grundgedanke richtig herausgehoben ist, oberflächliche und falsche Deutungen. Den Mephistopheles faßt der Verf. zu niedrig, wenn er von ihm sagt: „Wie Gott und die Seligen nur unter den Eingebungen" des Lichtes handeln, so er „in Folge" des sinnlichen Triebs. Das Zusammensinken Faust's vor dem Erdgeist deutet er wie Falk und Weber: „Dem Menschen ist keine Verbindungslinie mit den schaffenden „Monaden" verliehen" u. s. w. Es ist freilich kein Seil, Bindfaden, Riemen u. dergl. zu sehen, was uns mit jenen „Monaden" verbindet. Der schiefe Falkische Ausdruck verfinstert die Sache bereits, denn es giebt nur Eine Monade, den Geist, der in Allem ist; Monade hat keinen Pluralis. Freilich Leibnitz schnitt die herrlichen Consequenzen seiner Ideen dadurch ab, daß er

im craſſen Widerſpruch mit dem Begriff der Monade als einer vorſtellenden (geiſtigen) Einheit eine Vielheit von Monaden wie todte Dinge, zwiſchen denen kein Verkehr iſt, nebeneinander ſtellte — aber was geht uns das an? Den Ausdruck des Mephiſtopheles von Fauſt, daß er der Erde Freuden überſpringe, deutet er gerade verkehrt: „Fauſt hat nur einmal ſich verfehlt, und zwar darin, daß er ſtatt einem geregelten Leben, wie es dem Menſchen beſtimmt iſt, ſich hinzugeben, in die Sinnlichkeit übertrat und alſo der Erde Freuden überſprang.“ Der Erde Freuden überſpringen, heißt denn das, in die Sinnlichkeit übertreten? Uebrigens citirte ich auch hier die Worte, um bemerklich zu machen, wie dieſe Broſchüre ſchon im Ausdruck etwas Tertianermäßiges hat, und könnte noch eine Maſſe ähnlicher Wendungen geben, wie z. B. „Hier müſſen wir die Bemerkung machen, daß Mephiſtopheles, obgleich in einen niedern Kreis gebannt, ſich doch von einer einſeitigen Weltanſicht fernhält.“ Daß aber nicht nur die Darſtellung, ſondern auch der Gedankengehalt einen ſchülerhaften Charakter trägt, mag hinlänglich beweiſen, wenn ich erwähne, daß der Verf. uns alles Ernſtes verſichert, Mephiſtopheles diene nur zur poetiſchen Darſtellung, auch der Pact mit dem Teufel ſei bloß poetiſche Fiction. Ungeheure Entdeckung! Und wie glücklich wird der Verf. erſt ſein, wenn wir ihm zu der weiteren verhelfen, daß alle Perſonen nicht nur dieſes, ſondern jedes Gedichts, mögen ſie nun geſchichtlich, oder geſchichtlich mythiſch, oder rein mythiſch ſein, nur der poetiſchen Darſtellung dienen, nur Fictionen ſind? Doch nein, denn da ſtünde es nach H. Düntzer übel um die Poeſie, denn er ſetzt zu den Worten: „ſelbſt der Pact mit dem Teufel iſt bloße poetiſche Fiction“, ſogleich hinzu: „zur Darſtellung einer

Idee gehört er nicht.“ Der Tausend! Da wäre ja also auch Mephistopheles, wiewohl er „das Gefäß ist, dessen der Dichter sich am Anfang bedient“, nicht die poetische Darstellung einer Idee, da könnte man den Pact beliebig auch weglassen, so gut als man allerdings die Hexenküche und die Blocksberg-Scene weglassen könnte! Da könnte man ja am Ende die ganze Tragödie weglassen! Doch man merkt aus dem Weiteren, was der Verf. sagen will. Er will sagen, Faust's Pact sei in der Tragödie nicht, wie im Volksbuche, schon ein Verbrechen; dies drückt er mit der ihn besonders charakterisirenden Helle des Bewußtseins so aus: er gehöre nicht zur Darstellung der Idee.

Zur Verständigung über Goethe's Faust. Von Dr. C. Schönborn, Director und Professor des Magdalenen-Gymnasiums zu Breslau. Breslau 1838.

Der Grundgedanke, der Anfang und Ende zusammenbindet, ist aus Goethe's Weltansicht und den betreffenden Hauptstellen der Tragödie richtig abgeleitet, doch ohne einen Wink über den Widerspruch zwischen dem rationell-christlichen Gedanken, Faust durch vernünftige Thätigkeit der Rettung würdig erscheinen zu lassen, und der positiven Schluß-Scene. Ich hebe diesen Mißstand gerade hier noch einmal hervor, weil der Verfasser auf diesen Punkt ausdrücklich zu sprechen kommt, und doch nicht auf die rechte Fährte geräth. Faust müsse nach christlichen Begriffen selig gemacht werden, er müsse daher wenigstens von dem Bewußtsein der Erlösungsbedürftigkeit durchdrungen werden; zu dieser Erkenntniß habe er auf Erden nicht gelangen können, „denn dann hätte der Vertrag mit dem Teufel ein ganz anderes Ende genommen,

als die Sage und die Anlage des Drama verſtatteten; auch kann, wer ſo weit von Gott abgefallen iſt, daß er mit dem Böſen einen Bund eingeht, nach der Anſicht des Mittelalters nicht leicht auf der Erde, wenn überhaupt gerettet werden. So blieb alſo nichts übrig, als mit Fauſt nach ſeinem Tode eine ſolche Umwandlung vorgehen zu laſſen, daß es dem Leſer nicht zweifelhaft bleiben konnte, er werde, wenn auch erſt ſpäter, gewiß zur Seligkeit gelangen." Ganz blind iſt hier der Standpunkt der Sage mit dem Goethe'ſchen vermiſcht; jenen hat ja der Dichter im Weſentlichen ganz verlaſſen, und ſo gut er die Vorſtellung von dem abſoluten Verbrechen eines Bundes mit dem Teufel und das Dogma von den ewigen Höllenſtrafen fallen läßt, läßt er auch das Dogma von Buße, Wiedergeburt, Gnade fallen. Freilich er nimmt das kirchliche Dogma in der Schluß-Scene wieder auf, aber eben dadurch geräth er in einen Widerſpruch, denn giebt er einmal die religiöſe Einkleidung geiſtiger Wahrheiten, wie dies am Schluſſe geſchieht, zu, und nimmt er ſie auf, ſo giebt er auch zu, daß Fauſt erſt bereuen und glauben mußte, ehe er erlöſt wird. Der Verfaſſer meint, die Buße werde bei Fauſt jenſeits eintreten, allein dies genügte nach der kirchlichen Vorſtellung nicht, ſondern wer unbekehrt ſtirbt, wird nach ihr verdammt. Nicht nur die kirchliche Vorſtellung aber iſt von Goethe verletzt, ſondern, mag man nun die Schluß-Scene im Himmel berückſichtigen oder nicht, auch die rationelle Religion iſt es, denn Fauſt hat auf ſeinem Pfade doch Verbrechen begangen, die er bereuen muß, wiewohl allerdings nicht die Reue allein an ſich, ſondern der Uebergang zu neuer edler Thätigkeit ihn erlöſt. Welche Scene könnte den zweiten Theil eröffnen, wenn Fauſt aufträte, die

Bruſt von unendlicher Reue durchwühlt, dann alle ſeine Kraft zu neuem Leben aufraffte! Allein ſtatt eines inneren Proceſſes läßt der Dichter die Heilung ganz äußerlich durch Elfen vor ſich gehen; die paar Worte, mit denen Fauſt am Ende die Zauberei verwünſcht, ſind noch keine Reue; — freilich, was ſoll er bereuen, da er ja bloß allegoriſch figurirt hat und eigentlich gar nicht als warmblütiges Weſen, bei dem von Gut oder Bös die Rede ſein kann, aufgetreten iſt? Aber auch in der Schluß-Scene im Himmel iſt nicht von einem inneren Geſchehen im Bewußtſein Fauſt's die Rede, ſondern die Sache geht durch Fürbitte u. ſ. w. vor ſich. Bei dieſer Kälte und Herzloſigkeit, die der Dichter hier gezeigt hat, muß ſich ſein Freund daran halten, daß er wenigſtens in der Hauptſache nicht gefehlt, und eine kräftige, der Menſchheit förderliche Thätigkeit, als letzte Bedingung von Fauſt's Erlöſung hingeſtellt hat. Allein der Verfaſſer überſieht auch dies und iſt — doch mit Fauſt's Erlöſung ganz einverſtanden. Das heiß' ich einen guten Magen! Da nämlich Fauſt im Vorgefühle der Zukunft, wo er mit fre'em Volke auf freiem Grunde ſtehen wird, ſich für befriedigt erklärt, ſo meint Herr Schönborn, er gebe ebendadurch den Beweis, daß er nicht nur körperlich, ſondern geiſtig blind geworden ſei, denn zum erſten Male ſchätze er jetzt „irdiſche Güter“ wie andere Menſchen, und ſinke daher dem mit Mephiſtopheles geſchloſſenen Vertrage gemäß todt in die Arme der Lemuren. Eine edle Thätigkeit iſt kein irdiſches Gut, und wir können uns auch die Aufgabe eines künftigen und höheren Zuſtandes nicht ſchöner und reiner vorſtellen.

Die nähere Geſtaltung der Grundidee, Fauſt's Perſönlichkeit und Streben iſt vom Verfaſſer ganz verfehlt. Denn auch Herr

Schönborn verlangt von Faust Resignation auf das höchste Wissen und Anschließung im Glauben an Christum, Vertrauen auf die göttliche Gnade. Mit diesem theologischen Standpunkt und solchen erbaulichen Redensarten darf man überhaupt nicht an ein Gedicht treten, das ein für alle Mal um einen rein rationellen Mittelpunkt sich bewegt, und auch da, wo es die Sprache der religiösen Vorstellung aufnimmt, den reinen Gehalt aus ihr zieht und sie zur hellsten Durchsichtigkeit vergeistigt.

Unter dem Erdgeist versteht der Verfasser den Geist der Geschichte, da er doch offenbar das Naturleben des Planeten bedeutet. Mit gesuchtem Deuteln meint er daher, Faust könne denselben deswegen nicht fassen, weil er ihn nur als die weite Welt umschweifend, nicht in dem Menschen wirkend erkenne. Wissen Sie, Herr Director, wie man so etwas bei uns nennt? — Aberwitz.

Wie der zweite Theil den ethisch dramatischen Boden ganz verläßt, fühlt der Verfasser nicht; merkt er einmal das Zusammenhangslose und Unorganische dieses trübseligen Machwerks, so hilft er dem Dichter leicht genug über jeden Vorwurf weg, so S. 74, wo er über die Einschiebung Byron's im dritten Acte sagt: „Daß dieser Theil der Helena keine weitere Beziehung auf den Hauptinhalt des Drama habe, so wenig als so Vieles in den Walpurgis-Nächten, ist nach den mitgetheilten Worten des Dichters nicht zu bezweifeln, kann aber auch bei Einsichtigen keinen Tadel finden.“

Ueber den Faust von Goethe. Eine Schrift zum Verständniß dieser Dichtung nach ihren beiden Theilen für alle Freunde und Verehrer des großen Dichters. Von Dr. J. Leutbecher, Privatdocent der Philosophie zu Erlangen. Nürnberg, 1838.

Ist nicht weniger als neun Personen dedicirt, unter denen auch der Herr Bestelmeyer in Nürnberg, der dieses Buch mit Vergnügen unter seine Kinderspielwaaren aufgenommen haben wird.

Ich hoffte, als ich dieses Buch (es ist das letzt erschienene) zur Hand nahm, der Verfasser werde den glücklichen Gedanken gehabt haben, durch ein erschöpfendes Werk die Faust-Litteratur endlich abzuschließen, indem ich sah, daß er in den zwei ersten Büchern bestrebt ist, durch eine vollständige Sammlung dessen, was zur Kenntniß und zum Verständniß der Faustsage nothwendig ist, und durch eine Revue der meisten dramatischen Bearbeitungen dieser Sage vor und außer dem Goethe'schen Faust alle weiteren Hilfsmittel zunächst nach dieser Seite hin überflüssig zu machen. Fällt dann, dachte ich, nur die philosophische Erörterung des Goethe'schen Faust gut aus, verarbeitet sie tüchtig das bisher Gesagte, so hätten wir ja wohl endlich Ruhe und Stille zu hoffen!

Der Hr. Verfasser sind ein Philosoph, ich sollte ihn daher auf den zweiten Flügel stellen; aber er würde unter dem Linienmilitär disciplinirten Denkens doch eine zu komische Rolle spielen, da alles an ihm lottert und schlottert, er mag daher als Nachzügler der Truppen des gemeinen Verstandes figuriren.

Näher iſt es die Krauſiſche Philoſophie, zu welcher der Herr Dr. Leutbecher geſchworen hat. Dieſe genauer zu kennen, hatte ich vorher noch nicht die Ehre, es ſummten mir aus dumpfer Reminiſcenz einige Schnörkel aus ihrer krauſen Terminologie in den Ohren (z. B. gebraucht Krauſe den Terminus: Weſens Or-Om-Vollkommenheit, verſtehſt du das, lieber Leſer?); ich wußte aber nicht, daß ſie unter dieſen abſonderlichen und curiöſen Wörterfabrikaten die trivialſten Plattitüden landläufiger Kategorieen, überzogen mit der tauſendfach verdünnten Brühe eines ſeichten Pantheismus, verdecke und mit hohlen Phraſen der Menſchheit Schnitzel kräusle. Doch der Meiſter iſt wohl mehr und anders, als der Schüler, ich will „dem größten Philoſophen unſerer Zeit, dem lange verkannten und nun ſeligen Krauſe, dem Schöpfer des tiefſten und wahrſten Syſtems“ nichts zu leide thun; Gott hab' ihn ſelig! gebe ſeinem Leibweſen eine fröhliche Auferſtehung, nehme ihn auf in die Wohlordnung des Weſengemäßen, erhebe ihn zu der geläuterteſten Anſchauung der Harmonie und beſeligenden Liebemilde des ewigen Wahren, Guten und Schönen, laſſe ihn erblicken das Ideale oder Geiſt-Schöne und des Weſenalls harmoniſchen Weſengliedbau in ſeinem weſenlichen Gliedbauleben!

Mißtrauiſch wurde ich gegen jene meine Hoffnung freilich ſchon, als ich im erſten Abſchnitte den kurzen Abriß des Mittelalters und ſeiner Litteratur las, als ich belehrt wurde, daß die Weltgeſchichte ein Drama ſei, „ein harmoniſches Lebenſpiel, das ſich entwickelt in einem Dramenkreiſe, welcher den Hiſtorikern als Epochenreihe dient, für den Aeſthetiker aber alle ſechs und dreißig Hauptgattungen der dramatiſchen Poeſie in ihrer höchſten Vollendung enthält.“ Alſo gerade ſechs und dreißig Hauptgattungen

des Dramatiſchen! Nicht mehr und nicht weniger! Erſtaunlich! Die Welt meinte bis dahin, es gebe deren gerade 35½, wogegen jedoch Andere auftraten, die behaupteten, es ſeien vielmehr gerade 36½, aber Hr. Dr. Leutbecher entſcheidet kühn: es ſind gerade 36. Weiter lernte ich, daß die Schlacken der Litteratur des Mittelalters von dem niedrigen hierarchiſchen Streben jener Zeit herrühren, das „neben Großartigem mitſpielte.“ Ich hatte in meiner Einfalt bisher geglaubt, der Gegenſatz des Weltlichen und kirchlich Hierarchiſchen ſei gerade die Seele des Mittelalters. Freilich ſuchte ich, nachdem ein weſentliches Glied des Mittelalters nur als beiherſpielendes genannt war, in der maleriſchen Beſchreibung ſeiner Litteratur vergeblich ein Princip, woraus ihre ſämmtlichen Eigenſchaften ſich ableiten ließen, und den darauf folgenden Abriß der Hauptproducte derſelben hätte ich dem Verfaſſer gern geſchenkt, da man in ſolcher Kürze nichts Beſſeres, wohl aber Schlimmeres als Nichts geben kann. Von der gründlichen Kenntniß dieſer Litteratur, die der Verfaſſer entwickelt, mögen Züge, wie der, ein Zeugniß ablegen, daß er ſagt: „Neben den Minneſängern ergötzen die Laienbrüder und die Geißeler das Volk mit Liedern niederer Art“ (S. 13).

Was er nun weiterhin über die Geſchichte der Fauſtſage beibringt, dafür wollen wir ihm immerhin dankbar ſein; iſt es auch bloß ſtoffartig geſammelt und compilirt, ſchreibt er auch S. 26 unten eine Bemerkung wörtlich aus Roſenkranz (Zur Geſchichte der deutſchen Litteratur S. 136, 139) ab, ſo wollen wir ihn darüber nicht zur Rechenſchaft ziehen, wohl aber uns verwahren, wenn er im erſten Abſchnitt des zweiten Buches, wie ſeine meiſten Collegen in Fauſt, ſchon in die Volksſage eine Tiefe und Weite der Bedeutung legt, die ſie erſt durch Goethe erhalten hat. Dem

Fauſt der Sage iſt es mit ſeinem Wiſſensdurſt und ſeinen Zweifeln nicht ſo Ernſt, wie S. 91 behauptet iſt; in ſeinem Abfall von Gott und ſeinem Zauber liegt freilich eine titanenmäßige Empörung und das höchſte Wagniß der Subjectivität gegen den objectiven und allgemeinen Willen, aber die Zwecke, die Fauſt bei ſeinem Abfall im Auge hat, ſind zu beſchränkt und klein, um ihn zum „Repräſentanten der ringenden Menſchheit überhaupt“ und ſeine Geſchichte zu einem „Ur-Evangelium der Menſchheit“ zu ſtempeln. Auch die Muſterung der dramatiſchen Bearbeitungen der Sage von Marlow bis Grabbe, die hierauf folgt, iſt dankenswerth, wiewohl ich gewünſcht hätte, daß der unglückliche Einfall Leſſing's, Fauſt dadurch zu retten, daß der Teufel nur mit einem an Fauſt's Stelle von einem Engel untergeſchobenen Phantom ſein Spiel treibt, nicht ungetadelt geblieben und die hohle Renommage, die gemeine Plumpheit und Rohheit von Grabbe's Don Juan und Fauſt noch ſtrenger beurtheilt wäre, als der Verfaſſer es thut.

Im dritten Buche geht nun aber erſt der philoſophiſche Tanz an mit den Bemerkungen zum erſten Theile von Goethe's Fauſt. Den Grund zu allem folgenden Tiefſinn legt der Verfaſſer durch eine nochmalige Betrachtung der Fauſtſage als einer „Sage der Menſchheit.“ Der Verfaſſer holt aus — Achtung!

„Vergleichen wir das Leben und Handeln der Menſchen mit ihrer Beſtimmung, ſo finden wir, daß dies entweder derſelben gar nicht, oder nur zum Theil, oder ganz entſprechend iſt. Woher das? Ein Theil der Menſchen erkennt, was der Menſch als ſolcher in allen Lebensbeziehungen, als Einzelweſen, als Glied der Familie, des Volks, der Menſchheit, der Natur, des Geiſter-

reichs und als ein Theilweſen in Gott oder in dem Weſen ſein ſoll; ein anderer Theil aber erkennt das nur zum Theil; und ein dritter Theil weiß von ſeiner Beſtimmung endlich gar nichts. Wie aber der Menſch erkennt, ſo will und handelt er, wofern ihm die Kraft, ſeinen Willen zu verwirklichen, nicht mangelt oder in der Weltbeſchränkung gelähmt iſt. Nachdem nun die Erkenntniß des Menſchen, deſſen Wollen, Thun und Leiden der Beſtimmung deſſelben gemäß iſt oder ungemäß oder nur zum Theil gemäß, je nachdem iſt der Menſch auch entweder glücklich und zufrieden, oder unglücklich und unzufrieden, oder zum Theil glücklich und zum Theil unglücklich.“ Die Letzteren lebten, heißt es nachher, „meiſtens“ in Tantalliſcher Qual.

Man ſollte meinen, das Glück der Menſchen hänge eben nicht von der Vollſtändigkeit der Erkenntniß ihrer Beſtimmung ab, der größere Theil reiche mit einem geſunden geiſtigen Inſtincte aus, und mit den drei Claſſen, die der Verfaſſer macht, ſei es auch nicht ſo ganz in der Ordnung, da am Ende alle Menſchenkinder in die zweite gehören. Doch rechten wir nicht ſogleich über den erſten Satz, es iſt ja erſt ausgeholt. Wir müſſen nun tiefer in die Urſache dieſer Erſcheinung eindringen, daß das Leben einiger Menſchen ihrer Beſtimmung gar nicht, anderer nur zum Theil, anderer ganz entſprechend iſt. Es ſchien bis jetzt, der Unterſchied im Grade der Erkenntniß dieſer Beſtimmung ſolle als letzter Grund des menſchlichen Wohl- oder Uebelbefindens angegeben werden. Allein wir erfahren nun, daß gerade aus der zweiten Claſſe die Weiſen, die Dichter und Propheten hervorgingen, weil jenes Schwanken zwiſchen Glück und Unglück nöthigte, über die höhere Lebensaufgabe nachzudenken; ſo macht alſo der

Verfaſſer aus zwei Sorten ſeines dreifachen Teigs nun eine Mélange. „Je nachdem in den Einzelnen dieſer Claſſe die Kraft des Geiſtes die Sinnlichkeit der Natur überwältigte, je nachdem ſprachen ſie über den Streit zwiſchen dem Geſetze des Geiſtes und dem des Fleiſches ſich aus, und je nachdem bildeten ſie ſich ihre Anſicht von der Beſtimmung des Menſchen und der Art und Weiſe, ſie zu erreichen. War ihr Geiſt ſtärker, als die ſinnliche Macht der Natur, ſo erhoben ſie ſich allmälig im Kampfe mit ſich ſelbſt, erkannten den Grund dieſes in der Geſchichte der geſammten Menſchheit nachweisbaren und durchklingenden Zwieſpaltes im menſchlichen Weſen und ſtrebten dann kühnen Fluges zur Einheit mit ſich und dem göttlichen Weſen empor, und wurden die wahren Propheten.“ Da haben wir alſo den letzten Grund der Verſchiedenheit der menſchlichen Zuſtände — das Vorwiegen von Geiſt oder Sinnlichkeit. O Tiefe über Tiefe! Dieſe platteſte aller Diſtinctionen, dieſe Kategorie, die ſo unwahr iſt, weil ſie ſo wahr iſt, daß ſie überall hinpaßt, dieſer bis zur Beleidigung klare, breit getretene Gegenſatz, den jeder Ladendiener an den Schuhen abgeriſſen hat, ſoll das Räthſel der Menſchheit löſen! Aus ihm deducirt nun der Verfaſſer die Geſchichte des Geiſtes: diejenigen, bei denen die Sinnlichkeit ſtärker iſt, geben die Heiden ab, die andern, in denen der Geiſt mächtiger iſt, die „ſogar“ fanden, daß ſie mit der Natur dann nur in Uebereinſtimmung leben könnten, wenn ſie ſich „weniger“ ſelbſtſüchtig derſelben gegenüberſtellten, geben die Chriſten ab. Dieſe nun ſchwingen ſich zur dritten Sorte Menſchen empor (es ſchien vorher, ſie ſeien ſie ſchon, ſie ſei wenigſtens, ehe ſich dieſe ſo emporgeſchwungen haben, gar nicht vorhanden, oder wie iſt das, Herr Confuſionsrath?), doch nicht ohne viel

fache Kämpfe. Ihnen gelingt dann die Einigung mit allem Wahren und Schönen, sie sehen „das ganze Wesenall für Einen Organismus in Wesen an, oder doch wenigstens für Einen Organismus aus Wesen oder Gott, erfaßten ihr Verhältniß zum Ganzen, sie sahen ein, daß all ihr Denken, Fühlen und Wollen nicht bloß in ihnen selbst sei und sich auch nicht bloß auf sie beziehen könne. Solche Gemeinplätze, wie Gutes, Wahres, Schönes, Denken, Fühlen, Wollen, darüber her die laue, abgesottene Brühe des flachsten Pantheismus, das ist die Philosophie dieses guten Mannes. Wir stehen in der „engsten Beziehung“ zu Gott u. dergl.

Auf diesem Wege findet er denn die tiefe Bedeutung der Faustsage. Sie lehrt „in ihrer Tiefe ergriffen,“ daß „dem Menschen in dem Gebiete der Sinnlichkeit weder das wahrhaft Schöne, noch das höchst Beseligende gewährt wird, daß er dieses einzig und allein findet, wenn er diese niedere Sphäre des Seins mit der höhern vertauscht und in das Wesen hinüberstrebt, aus dem er hervorgegangen ist und in welches er heimgehen muß, wofern er wahrhaft sein und genießen will, was unendlich schön und wahr und beseligend ist.“ Da könnte man ja über dieser Faustsage das ganze Evangelium, das ja doch nach dem Verfasser mehr nicht als solche flache Allgemeinheit enthält, entbehren. Nicht nur die Sage aber, sondern auch Goethe's Faust, dessen Inhalt der Verfasser mit dem der Sage ganz identificirt, wird auf diese platte Allgemeinheit reducirt. „Und welches ist denn nun diese Wahrheit, die der Dichter in seinem Faust„e“ aus seinem innersten Geiste „gewissermaßen“ in das Gebiet objectiver Wirklichkeit herausstellt? Ich will sie mit wenigen Worten andeuten.“ Nun hebt

der Verfaſſer zunächſt wieder das Moment hervor, daß Alles in Gott iſt, und daher auch dem Menſchen der Drang inwohnt, welcher fortwährend, allem Irrthum und allen Störungen zum Troz „hintreibt zu dem Gebiete der unendlichen Freiheit, Wahrheit und Schönheit.“ Siegt dieſer Drang, ſo iſt der Menſch ſelig (ohne Kanoniſation und andern kirchlichen Apparat, ſezt der Verfaſſer hinzu, der in Beziehung auf das freie Verhältniß, das ſich Goethe zur kirchlichen Anſicht giebt, recht geſund und unbefangen denkt — faſt das Einzige, was ich an ihm loben kann). Dieſe Wahrheit, fügt er bei, iſt dieſelbe, die im Fetiſchismus der Aegypter (?) z. B. gar nicht möglich war, weil da Alles „mehr“ als geiſtloſe Natur hervortritt, die in der Phantaſie-Religion der Inder dämmert, von den Juden und Hellenen geahnt wurde, aber erſt im reinen Chriſtenthum wahrhaft erfaßt iſt, und innerhalb deſſelben durch den größten Philoſophen, den lange verkannten und nun ſeligen Krauſe mit überzeugenden Worten ausgeſprochen wurde (S. 220).

Jene Idee nun, über deren zweckmäßigſten Ausdruck wir jezt nicht weiter rechten wollen, darf allerdings als die allgemeine Grundlage der Tragödie betrachtet werden. Allein wie begreift der Verfaſſer nun ihren concreten Inhalt? Die allgemeine Idee von dem Aufgehobenſein der Welt in Gott ſpricht am Ende alle Poeſie aus. Es kommt nun darauf an, daß wir Fauſt und Mephiſtopheles näher kennen lernen und die individuelle Geſtalt, die hier der Kampf des Guten und Böſen annimmt. Man ſpringt doch nicht ſo mit gleichen Füßen ins Weſenall hinein, es giebt doch unterwegs noch Manches zu thun. Sehen wir hierüber den Abſchnitt nach: „Das Drama Fauſt als die ſinnliche Darſtellung

der in ihm ausgesprochenen Grundwahrheit" (dies ist, wie wenn man sagte: Der Mensch als der Körper seiner Seele, — doch es geht zur Noth, ja es kann tief klingen, Hegel könnte so sagen, aber Hr. Leutbecher ist nach der gemeinen Logik, die sein Gesetz ist, zu beurtheilen. Vergebens aber erwartet man, wozu diese Aufschrift Hoffnung machen könnte, eine ästhetische Kritik). Dazu vergleiche den fünften Abschnitt: Das Einzelne, zunächst die Zueignung.

Faust's ursprüngliches und wesentliches Pathos, der Wissensdrang und Zweifel, ist so gut als gar nicht hervorgehoben, zweimal, wo der Verf. an diesen Hauptpunkt kommt, überspringt er ihn mit ein paar vagen Worten, S. 224 u. 262. Und doch war hier noch so Manches zu sagen, was die Vorgänger nicht gehörig aufgehellt hatten! Es war zu untersuchen, wie weit Faust Skeptiker ist, wie weit nicht, wie er sich vom consequenten alten Skepticismus dadurch wesentlich unterscheidet, daß er alle vorliegenden Versuche des Geistes, sich die Erkenntniß der Wahrheit zu vermitteln, zwar verwirft, aber dabei die Wahrheit doch voraussetzt und ihre Erkenntniß durch einen Sprung erobern will; es war z. B. nachzuweisen, warum Faust (was u. A. Rousseau in seiner Schrift: Ehrentempel Goethes, irre gemacht hat), allerdings sagen kann: mich plagen weder Scrupel noch Zweifel, indem er darunter die vereinzelten Zweifel des Dogmatismus meint, der sich über den oder jenen Satz Scrupel macht und übrigens doch vor dem ganzen Kram herkömmlicher Kategorieen, Argumente u. s. w. unbedingten Respect hat. Faust's religiösen Unglauben, der sich bei den Tönen des Ostergesanges ausspricht, hebt er gar nicht hervor. In Folge dieser Unterlassung muß nothwendig nach-

her das ganze Verhältniß zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles und die nähere Geſtalt des Planes der Tragödie ganz ins Unbeſtimmte zerfließen. Derſelbe Durſt nach dem Urſprünglichen, nach eſſentiell myſtiſcher Vermählung des Subjects mit dem Objecte der Erkenntniß, der in Fauſt als Denker brennt, ſtürzt ihn ja ins Meer der Genüſſe, drängt ihn, ſein Selbſt zum Selbſt der Menſchheit zu erweitern, indem er, vorher theoretiſch, eine praktiſche Geſtalt annimmt Den herrlichen Contraſt des Wagner gegen Fauſt, der Pedanterei gegen die Genialität, des Dogmatismus und Formalismus gegen den Skepticismus und Myſticismus, der Kenntniſſe gegen die Erkenntniß, des geiſtloſen poſitiven Krams mit ſeinen kleinen atomiſtiſchen Zweifeln und ſeiner großen Achtung vor dem Buchſtaben gegen den Schöpfungsdrang der Spontaneität, dieſen unſterblichen Contraſt, wodurch dieſe zwei Figuren ſo ewig wie Don Quixote und Sancho Panſa für alle Zeit plaſtiſch in der Poeſie daſtehen, zieht der Verf. in ſeiner breiigen Unbeſtimmtheit auch nicht mit der rechten Schärfe, da er Wagner das eine Mal viel zu mild „die Schritt um Schritt vorwärts ſtrebende Gelehrſamkeit“, auch „die beſonnene Gelehrſamkeit“, das andere Mal wieder zu ſpeciell tadelnd „die perſonificirte Schulfuchſerei“ nennt, „die nur Ruhm als das Höchſte begehrende Gelehrſamkeit.“ Jene Inbrunſt nach intuitiver Erkenntniß iſt aber zugleich Fauſt's Schwäche, denn ungeduldig verachtet ſie mit den ſchlechten auch die rechten Mittel des Erkennens und ſchüttet das Kind mit dem Bade aus, es ſpricht ſich daher ſchon in ihr die Sinnlichkeit eines heftigen Temperaments aus: die Blöße, die Fauſt dem Mephiſtopheles bietet, und die dieſer benutzt, da Fauſt, wie Juſt. Kerner's geiſtreicher Todtengräber (ſ. deſſen Icarus) fliegen zu können wünſcht.

Diesem Manne gegenüber, der immer oben hinaus will, kann nun Mephistopheles nicht, wie der Verf. immer meint, nur bestimmt sein, die Sinnlichkeit zu repräsentiren. Er ist nach ihm „der sinnliche Geist, das sinnliche Wesen, Personification des sinnlichen Triebs, der kolossale Repräsentant des sinnlichen Triebs.“ S. 257 ff. strengt er sich sogar an, das Böse überhaupt zu definiren. Nachdem er Mephistopheles als den Repräsentanten der Sinnlichkeit und Wandelbarkeit bezeichnet hat, fährt er fort: „Ohne dieses Princip wäre das Leben der absolute Tod selbst und ohne es würde aus dem Tode nicht Leben.“ Mit richtigem Blicke setzt er hinzu, Gott sei nicht bloß Geist, er sei auch das bewegende Wesen, das Antreibende zum Werden, ohne welches das Unendliche nicht ins Endliche überginge, und nennt Mephistopheles S. 260 den Geist des Veränderns, das zum Anderswerden reizende Wesen. Er hat also wohl eingesehen, daß der letzte allgemeine Grund des Bösen die Schranke oder Negation ist (determinatio est negatio), und es wäre zunächst nur zu wünschen, daß er demgemäß auch hervorgehoben hätte, wie viel richtiger sich Mephistopheles bezeichnet, wenn er sagt: ich liebe mir die vollen, frischen Wangen, für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus, als wenn er in jenem verunglückten Versuche, im Gespräche mit Faust sich zu definiren, sagt, diese plumpe Welt zu zerstören sei seine Leidenschaft. Nun war es aber die weitere Aufgabe, die vermittelnden Begriffe zu entwickeln, wodurch dieses metaphysische Princip zum Bösen im eigentlichen, ethischen Sinne wird, zu zeigen, wie das Princip der Scheidung, Individualisirung, wodurch das Eine Unendliche in die Vielheit der Einzelwesen sich spaltet, jedes Individuum treibt, sich gegen das andere

und gegen das Ganze zu erhalten, wie dieſer egoiſtiſche Selbſterhaltungstrieb im Menſchen, weil dieſer als geiſtiges Weſen ſeine Einzelheit zum Princip erheben kann, zum Böſen wird. So mag man dann immerhin in einem gewiſſen Sinne das Böſe aus der Sinnlichkeit ableiten, denn der Menſch iſt Einzelweſen durch die ſinnliche Baſis ſeines Geiſtes, wiewohl allerdings erſt die zum Grundſatz erhobene Sinnlichkeit, die in dieſer Sublimirung ſogar einzelne ihrer Zwecke aufopfern kann, böſe iſt. Aber dieſe vermittelnden Begriffe überſpringt der Verf. mit einer Phraſe, worin man nur mit Mühe eine Andeutung derſelben finden kann. Sei jenes bewegende Princip, ſagt er, mit Gott in voller Harmonie, ſo ſei es der heilige Geiſt, ſei es „gleichſam“ mit ihm im Kampfe begriffen, ſo werde es der Böſe genannt. „Als heiliger Geiſt, fährt er fort, ſtrömt es das Unwandelbare in das Gebiet des Veränderlichen und Endlichen, und als der böſe Geiſt treibt es das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, daher es als ſolches auch zuletzt immer nur das Gute ſchafft.“ Mag man die Verſöhnung Gottes und der Welt, der Schranke und des Unbeſchränkten immerhin den heil. Geiſt nennen, wiewohl es nicht paſſend iſt, aus dieſer metaphyſiſchen Weite ſogleich in dieſe concrete Beſtimmung überzuſpringen, am wenigſten, wenn man den Begriff der Sünde oder des Böſen vorher gar nicht entwickelt hat: ſo iſt doch für's Erſte hier gar nicht motivirt, wie das ſcheidende Princip ſich zum Böſen ſteigert, für's Andere iſt es begrifflos und widerſpricht der obigen richtigeren Beſtimmung des Verf., vom böſen Geiſte zu ſagen, er treibe das Unwandelbare aus dem Gebiete des Endlichen wieder in Gott zurück, da er vielmehr beſtrebt iſt, das Endliche für ſich zu fixi-

ren, so daß es in der Isolirung seines Eigenwillens selbst das Unwandelbare darzustellen behauptet. Die Versöhnung dieser Feindschaft aber realisirt sich dadurch, daß das Gute, auch diesem seinen Zerrbilde noch innwohnend, demselben seinen inneren Widerspruch zu fühlen giebt und es so von innen heraus destruirt und in seine Einheit mit Gott zurücknöthigt. Hierin liegt auch das Moment, aus welchem der wahre Begriff der Stellung des Bösen zur Weltordnung zu entwickeln ist: das Böse hat keine anderen Mittel als das Gute, es vereinigt dieselben Kräfte, die das Gute hat, um ein falsches Centrum, ist aber ebendaher unorganisch, nichtig und unmächtig. Es ist aber von Gott (freilich nicht für sich, es ist ja auch gar nichts für sich) geordnet, damit das Gute an dieser seiner Afterbildung sich selbst erkenne und aus dem Schlummer gereizt werde. Hieraus wäre erst abzuleiten, warum Mephistopheles nothwendig verlieren muß, und an die Stelle der vagen Ausdrücke, daß Faust trotz seinen Verirrungen seinem Urquell zustrebe u. s. w., bestimmtere zu setzen, ja zu beweisen, wie er nicht nur trotz, sondern vermittelst dieser Verirrungen zu einem vernünftigen und seligen Menschen heranreift. Dies führt uns auf den Punkt, von dem wir ausgingen, zurück.

Hat nämlich der Verf. schon hier ganz außer Acht gelassen, die vermittelnden Begriffe, wodurch das Princip des Endlichen und Sinnlichen in der Welt des Geistes zum Bösen culminirt, zu entwickeln, so folgt von selbst, daß er auch in der weiteren Erklärung des Drama Mephistopheles, statt als den Bösen, nur als den Sinnlichen auffaßt. Nimmt er ihn so zu leicht, so übersieht er doch auf der andern Seite das Heilsame und mittelbar Gute, was Mephistopheles wirkt. Mephistopheles für sich ist böse, wie

die Sinnlichkeit und der realistische Verstand, wo sie sich zum Princip machen und für Geist und Vernunft ausgeben, ins Böse umschlagen. Zusammengenommen mit Faust aber, also abgesehen von dieser seiner Isolirung, hat er auch sein wohlbegründetes Recht, dasselbe, das ein gesunder Realismus gegen einen einseitigen Idealismus, ein derber Cynismus und grober Verstand gegen eine überspringende Vernunft, die Ironie gegen den Enthusiasmus hat. Beide zusammen, Faust und Mephistopheles, sind erst ein Mensch, der Mensch. Faust *lernt* von Mephistopheles, wie Don Quixote von dem, freilich unschuldigeren, Pansa, dessen Beispiel wir auch hier, wie oben zu Wagner, anführen können, recht viel Gutes und Wahres sich sagen lassen muß, es kommt nur darauf an, daß er das Gute von ihm annehme, das Schlechte weglasse, was freilich so schwer ist, daß es nicht immer gelingt. Mephistopheles hat mit seinen realistisch groben Aeußerungen immer halb Recht, wie z. B. Kant und Lessing *halb* Recht haben, wenn sie das Moment der Sinnlichkeit in der Liebe und Ehe (freilich einseitig, daher ebenso verwerflich) premiren. Die Wahrheit nun, daß das Böse eine pädagogische Bedeutung hat als heilsame Mahnung an die Schranke überhaupt, als Reiz der Versuchung, der die faule Tugend aus ihrem Schlummer weckt, als Verstand, welcher der Vernunft die Grenzen der Dinge zeigt, als Wehre, worüber der Strom des Lebens rauscht, zu entwickeln, war der Ort in der Erklärung des Pacts zwischen Faust und Mephistopheles; aber hier weiß der Verfasser nur ganz unbestimmt und allgemein hervorzuheben, daß Faust nicht verloren sein könne, sagt davon nichts, daß dieser Bund nicht nur nicht verderblich, sondern, wenn Faust seine Freiheit sich vorbehält,

ſogar lehrreich und förderlich für ſeine Erziehung zu vernünftig beſchränkter Thätigkeit ausfallen muß. Daher ſagt er auch über die bedeutende Schluß-Scene des erſten Theils nichts als, man dürfe an keine Höllenfahrt denken, Fauſt ſei eben „unbefriedigt.“ Er iſt nicht nur unbefriedigt, ſondern zerriſſen von der tiefſten Reue, und es kommt nun darauf an, daß er ſich aus dieſer eine heilſame Lehre ziehe, was freilich in der erſten Scene des zweiten Theils ganz äußerlich und dürftig dargeſtellt wird. Dagegen bemerkt der Verf. zur Schluß-Scene des zweiten Theils richtig, daß Fauſt erlöſt werden muß, weil er zu vernünftiger, reeller Thätigkeit übergeht, aber dieſe Einſicht ſteht ganz unvermittelt da, weil im Vorhergehenden nicht nachgewieſen iſt, wie dies das Reſultat ſei der Erziehung, die Fauſt im Bunde mit Mephiſtopheles, welcher freilich als Perſon für ſich dieſe gute Folge nicht gewollt hat und ſich nicht zuſchreiben darf, erhält.

So viel über des Verfaſſers Behandlung der durchgreifenden Hauptmomente des Drama. Alle Unrichtigkeiten, Schiefheiten, Verwäſſerungen, Abſurditäten, die ſich in ſeiner Erklärung des Einzelnen finden, aufzuzählen wäre eine Hercules-Arbeit. Ich führe nur Einzelnes an.

Wie abſurd iſt es geſagt, wenn es von dem Director im Vorſpiele heißt: „der Director iſt die Perſonification der gewinnſüchtigen Selbſtſucht, des engherzigſten Intereſſes, — damit erbärmlich.“ Gegen eine ganz heiter und behaglich behandelte Figur ſo enthuſiaſtiſch ausbrechen, iſt knabenhaft. Ueberhaupt verrathen die meiſten Schriften in dieſer Litteratur einen gewiſſen Mangel an Gefühl für die humoriſtiſche Leichtigkeit und Behaglichkeit, womit der Dichter auch die gemeineren Charaktere, Wagner, die

Trinker in Auerbach's Keller u. ſ. w., in ihrer Art ideaſiſirt hat. Da iſt gleich von Rohheit, Erbärmlichkeit u. ſ. f. die Rede, da iſt kein Sinn dafür, wie auch das Gemeine dadurch, daß es komiſch gehalten iſt, ſich Abſolution verſchafft. — Mit einer ganz allgemeinen, flüchtigen Bemerkung geht der Verf. S. 227 über die treffliche Scene zwiſchen Mephiſtopheles und dem Schüler hin, S. 272 kommt er darauf zurück, iſt geneigt, die Ausfälle des Mephiſtopheles gegen die Metaphyſik auf Haller und Kant zu beziehen (worüber ich nachher zu Weißes Schrift Einiges bemerken will), und ſagt ganz verkehrt: Mephiſtopheles ſpreche hier überall ganz als Fauſt. Mephiſtopheles will dem Schüler die Wiſſenſchaft, indem er ſie ihm anräth, verleiden, weiß aber recht wohl an ſich ihren Werth zu erkennen, ſonſt hätte er nicht über Fauſt geſagt: Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft! — Die Sonne heißt Hr. Leutbecher den incorporirten Geiſt S. 256, Geiſt und Licht identificirt er ganz: „Geiſtweſen oder Licht.“ — Die Magie Fauſt's wird definirt durch: „die von dem ſchaffenden Geiſte der Poeſie und Kunſt durch und durch beſeelte Welt- und Natur-Durchforſchung.“ Da könnten wir ihm ja zu ſeiner Magie nur gratuliren, und unbegreiflich wäre es, warum er denn mit dieſer trefflichen Kunſt doch gar nicht vom Fleck kommt. Fauſt's Magie bedeutet — Fauſt's Magie, und wie in der Magie überhaupt die Ungeduld des eigenſinnigen Willens ſich kund thut, der mit Verwerfung der Mittel unmittelbar über die Natur disponiren will, ſo will Fauſt durch dieſelbe Ungeduld die Natur zwingen, ſeinem Wiſſensdurſt ihr Räthſel zu offenbaren. — Warum Fauſt trotz dem Entzücken, das aus der Anſchauung des Makrokosmus in ihn überfließt,

fortdürftet, iſt ebenfalls nicht geſagt. Wir bemerkten ſchon anderswo, daß die forcirte Intuition ihrer Natur nach etwas Momentanes iſt. — Der herrliche Contraſt zwiſchen Fauſt's Seelenzuſtand und der Leichtigkeit, womit die glücklich blinde Menge ſich über die Tiefen des Lebens weghilft, den der Dichter durch den Spaziergang vor dem Thore gewinnt, iſt nicht hervorgehoben. — Der Geiſterchor, der Fauſt's Fluch auf alle Genüſſe des Lebens beklagt, wird gedeutet auf „die reinen, die Weſenharmonie befördernden Geiſter, hier die Repräſentanten ſeines beſſeren Bewußtſeins“; es ſind ja aber Geiſter des Mephiſtopheles, er nennt ſie „die Kleinen von den Meinen“, ſie laben Fauſt zu neuem, d. h. vollkommen im Sinnlichen befriedigtem Genußleben ein, wie es im Intereſſe des Mephiſtopheles iſt, da dieſer und ſeine Geiſter keine Freude an der von Fauſt ausgeſprochenen Verachtung des Genuſſes haben können. Pſychologiſch gedeutet iſt es das nachdröhnende Gefühl des Fluchs in Fauſt, ein leiſes Bemitleiden ſeiner ſelbſt, nachdem er die ſchöne Sinnenwelt verwünſcht hat. — Von Gretchen, da ſie zuerſt auftritt, heißt es: „bisher hat das arme Kind in einem dunklen Dörfchen gelebt u. ſ. w. Sie iſt dabei die reinſte Jungfräulichkeit und Unſchuld ſelbſt geblieben. Jetzt iſt dies holdſelige Kind in der Stadt.“ Wahrſcheinlich lernt ſie Kochen und Franzöſiſch? — Unter der ſtyliſtiſch exemplariſchen Aufſchrift: „Die Handlung des Bekanntwerdens mit Gretchen“ heißt es unter Anderm: „es iſt ſelbſt dadurch, daß die Nacht des eigentlichen Genuſſes am Ende dieſes Actes fehlt, keine Lücke entſtanden, denn es bleibt gleichwohl Alles hier in voller Einheit.“ Aber, aber! Vortrefflichſter Freund! Sie ſind doch im ganzen Buche ſo tugendhaft! Wo denken Sie

hin? Sollte denn dieſe Nacht wirklich und ordentlich dargeſtellt ſein? Im jetzigen Theatergeſchmack wäre es allerdings. — Die Trödelhexe auf dem Blocksberg, die lauter Werkzeuge der verruchteſten Verbrechen feil beut, ſoll — ganz Leutbecheriſch — nur ein Bild „niedrigſter“ Sinnlichkeit ſein.

Doch genug und ſchon zu viel; wir haben den Verfaſſer als Metaphyſiker und Commentator bereits hinlänglich kennen gelernt. Als Aeſthetiker müſſen wir ihn erſt noch kennen lernen. Es verſteht ſich, daß bei einem ſolchen Manne von Kritik nicht die Rede iſt. In Goethes Fauſt iſt Alles vollkommen, unübertrefflich. Nichts im Himmel und auf Erden iſt, was nicht in dieſer Tragödie ſteht. „Dies Drama iſt der geiſtreichſte Organismus einer Himmel und Welt, Geiſt und Natur innigſt umfaſſenden und vereinenden Idee, der Idee nämlich, welche ſowohl durch die Geſchichte des Einzelmenſchen, als auch durch die der geſammten Menſchheit in ihrem Verhältniß zu dem Weſen ſelbſt, in welchem Alles iſt und Alles ſelig iſt, theils ſchon verwirklicht worden iſt, theils noch verwirklicht und dargelebt“ (das unſinnige, affectirte Wort hat er von Carus) „werden wird.“ „Hier iſt die Philoſophie des geſammten Menſchenlebens in der reichſten Poeſie aufgegangen.“ „Dies Werk, deſſen hier mitgetheilte Werthſchätzung von Vielen vielleicht eine übermäßige bezeichnet werden wird, aber darum keine übermäßige iſt, war auch u. ſ. w.“ Hier iſt lauter Plan, Zuſammenhang, Einheit, nicht nur im erſten, ſondern auch im zweiten Theil, der letztere „erweitert durch Folgerichtigkeit der Scenen ſowohl, als durch Reichhaltigkeit an Schönheiten und Gedankenfülle die einfache Allegorie des erſten Theiles in das Großartigſte.“ Hier ſind wir an dem Punkte, wo der vollſtändige

Mangel an allem poetiſchen Gefühle, ja die craſſe äſthetiſche Ignoranz des Verfaſſers auf ihrem Gipfel erſcheint. So wenig, ſo gar nichts weiß er von den Unterſuchungen der Aeſthetik über die verſchiedenen Verhältniſſe, in welche Bild und Idee in der Kunſt treten können, über den Unterſchied der ächt poetiſchen Geſtalt von der Allegorie, daß er ganz harmlos, als hätte Niemand etwas dagegen einzuwenden, als hätte Niemand Fr. Schlegel und Solger widerlegt, wenn jener das Schöne überhaupt, dieſer das romantiſch Schöne allegoriſch nannte, ſchon den erſten Theil eine Allegorie nennt! „Großartige Allegorie“ S. 253, „plaſtiſche Allegorie“ 222 u. ſ. f. Unter ſolchen Umſtänden iſt es denn nicht zu verwundern, wenn er ſchon die concreten Geſtalten des erſten Theils in dickhäutig ſtupider Wohlweisheit zu Allegorieen verflüchtigt. Armes Gretchen! Auch du mußt nun eine Allegorie ſein! Nachdem du ſchon unter dem Henkerbeile geblutet, richtet dich die Kritik noch einmal hin! „Es ſcheint zwar, daß die Geſchichte mit Gretchen keine Allegorie ſei, allein es ſcheint auch nur ſo; die Kunſt des Dichters hat hier faſt ſich ſelbſt übertroffen, indem ſie uns eine Allegorie ſo hinſtellt, daß wir ſie kaum für eine ſolche, weit eher für eine wirkliche Geſchichte halten möchten“ S. 278. Die Deutung folgt 282: „Gretchen iſt nichts Anderes als das Einfachſchöne, das Einfachwahre und Gute in dem Weſen ſeines (des Dichters) eigenen Genius, welches er ſich durch Abſtraktion objectivirt“ u. ſ. w. Ein andermal iſt Gretchen das Naturſchöne, Helena das claſſiſche Schöne (S. 309). Valentin, du derbe, markige Geſtalt aus dem Volke, du biſt nun „ein ſittlicher Soldat,“ „der Repräſentant der ſittlichen Kraft und Würde.“ Man meine nicht, der Verfaſſer nehme den Begriff

der Allegorie so unbestimmt, daß wir solche Bezeichnungen uns gefallen lassen könnten; Valentin repräsentirt allerdings die ehrbare strenge Sitte, aber es erhellt schon aus dem abstracten Ausdrucke Sittlichkeit, daß der Verfasser diese Gestalt in keinem anderen Sinne für eine Allegorie hält, als in welchem sie es nimmermehr ist. Ebenso repräsentirt Gretchen allerdings, was das weibliche Ideal überhaupt gegenüber dem männlichen, Seelenreinheit, Harmonie, Anmuth: aber so repräsentirt sie dies, daß es ihre wirkliche Seele ist, und nicht diese abstracten Begriffe überhaupt, sondern dieselben eben nur in dieser Concretion, welche Gretchen ist, in diesem Drama wirken und auftreten. Wie ganz äußerlich und zufällig aber dem Verfasser die Verbindung dieser Ideen mit der concreten lebendigen Gestalt im Gedichte ist, beweist seine Manie, den geistigen Inhalt des Gedichts aus diesem Zusammenhange herauszureißen und unmittelbar auf die Lebensgeschichte des Dichters zu beziehen; denn er hat gehört, daß der Dichter in seinem Gedichte das eigene Innere niederlege, und wie der platte Verstand sogleich alle Begriffe vergröbert, so confundirt er nun das Gedicht ganz mit dem Dichter. „Die Geschichte mit Gretchen, mit ihren Vorbereitungen und ihren Folgen, enthält zugleich die Geschichte der Bestrebungen Goethe's als Dichter in seiner ersten Periode.“ Das Geschmeidekästchen, das Faust der Geliebten schenkt, „bezeichnet symbolisch des Dichters erste Leistungen (etwa Werther's Leiden).“ Das Herumwerfen Faust's im Sessel gleich anfangs in der ersten Scene wird allegorisch so gedeutet: „Er oscillirt wie die ihren Pol suchende Nadel“ sc. zwischen den geistigen Mächten, die ihn von verschiedenen Seiten anziehen. Das Pentagramma bedeutet „die irdische

Hülle des Menſchen," und das Mephiſtopheliſche Weſen kann nur dann erſt von ihm weg, wenn „die Ratte, das den leiblichen Menſchen zerſtörende Princip," dieſelbe zernagt hat. Die wilden Trinker in Auerbach's Keller ſind, ſo wagt der ſchüchterne Verfaſſer wenigſtens zu vermuthen, eine Hindeutung auf die zweite Schleſiſche Schule. Die Hexe in ihrer Küche iſt die Muſe des Unſinns in der deutſchen Litteratur zu Goethe's Zeit u. ſ. f. — Da werden der Hr. Beſtelmeyer in Nürnberg eine Freude gehabt haben! Das ſind nette Stückchen in ſeinen Laden!

Macht ſich der Verfaſſer Allegorieen, wo keine ſind, ſo ſind ihm die wirklichen Allegorieen des zweiten Theils noch nicht allegoriſch genug, und er macht Allegorieen der Allegorieen. Der Kaiſer iſt der europäiſche Menſchheitgeiſt. Die Schlacht zwiſchen dem Kaiſer und Gegenkaiſer iſt wahrſcheinlich ein Symbol der Fehde zwiſchen den Geognoſten, doch zieht der Verfaſſer dieſer Deutung noch die andere tiefere vor, wonach der Gegenkaiſer den der Herrſchbegier der Kirche bequemeren Geiſt der Zeit bedeutet, welcher nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon eintrat (S. 336 ff.), die falſchen religiös-politiſchen Tendenzen dieſer Periode. Von dieſen zweierlei Auslegungen zieht der Verfaſſer heldenmüthig die zweite vor, „ſelbſt wenn ſie falſch ſein ſollte" (S. 339). — Wenn Fauſt das Hüttchen der alten Leute Philemon und Baucis weghaben will, um ſeine Anſiedlung auszudehnen, ſo ſagt hiezu der Verfaſſer: „das Gebiet der Poeſie, Kunſt und Wiſſenſchaft hat Fauſt durchwandert, aber das Gebiet der von allem äußerlichen, ungeeigneten Anklebſel reinen Religion, das alle Thätigkeit in der höchſten Stufe Veredelnde und eben die freieſte Ausſicht Gewährende iſt noch nicht das Seinige."

Nehmen wir zu all dieſem Wahnwitz noch die läppiſche Afterweisheit der Krauſiſchen Terminologie, den ſchulgehilfenartigen Purismus, „weſenlich“ „bedungreich“ und dergl., ſo fehlt nichts, als einige Proben der unnatürlichen Satzbildung, des zahm limitirenden, abgeſchwächten Redens, um ein vollkommenes Bild des ſchönen Ganzen zu beſitzen. „Der nur etwas Geiſt Habende“ 204. Das Kleeblatt Fauſt, Mephiſtopheles und Homunculus zieht jeder ſeiner Straße, „beſondere Zwecke habend“ 315. Dann die abſchwächenden Partikeln, Comparative u. ſ. w., die einen bloßen Grad oder eine bloße Aehnlichkeit ausdrücken, wo abſolut zu ſprechen und die Sache ſelbſt zu bezeichnen war, wie: die Leidenſchaftlichkeit iſt „mehr“ beherrſcht, dem verirrten Geiſt der Zeit gefällt „eigentlich nur mehr“ das Verzerrte; daß der Menſch ſich durch einen Bund mit dem Böſen aus der Sphäre des Weſens oder Gottes verbannen könne, iſt dem Fauſt „nicht ſehr wahrſcheinlich;“ Goethe war dem Neptunismus „ſehr“ zugethan (er war ihm zugethan); Gebet und Buße ſind bei ſchweren Verſuchungen „minder wichtige Dinge.“ So geht es mit gleichſam, ſogar, häufig, meiſtens, mehr, nur mehr, minder und dergl. fort. Oefters führt der Schalk einen witzigen Seitenhieb mit ſeiner ſcharfen Klinge, z. B. zu der Erzählung nach dem Puppenſpiel, wie Fauſt nach längerer Abweſenheit ſeine Vaterſtadt Wittenberg von Weitem an den Thürmen erkennt, fügt er bei: „das Einzige, was oft die Menſchen von ihrer Stadt kennen und im Gedächtniß behalten!“

So hätten wir nun dieſen Leidbecher bis auf die Hefen ausgetrunken! Es war kein kleiner Schluck! „Warum aber auch ſo gründlich bis auf den Bodenſatz?“ Du lieber Himmel, ich will und

darf ja Niemand Unrecht thun! Ich muß beweiſen, und laſſe ich mich einmal auf's Beweiſen ein, ſo giebt ein Wort das andere und ich kann dem Leſer nicht helfen, er muß mit mir durch Dick und Dünn, er muß den ganzen Trunk ſchlürfen. Auch wolle man gefälligſt nicht überſehen, daß Hr. Leutbecher, nicht mit einer beſcheidenen Broſchüre, wie ſeine Vordermänner, ſondern mit der dickleibigen Miene auftritt, das Gedicht erſchöpfend zu durchwandern.

So wie mit unſerer Geduld ſind wir nun aber auch mit dieſer Reihe von Commentaren zu Ende. Das Gröbſte liegt, Gott ſey gedankt, hinter uns.

Machen wir hier zu unſerer Erholung eine kleine Pauſe. Ich hole nur nach, daß ich den Commentar zum zweiten Theile von Dr. E. Löwe, Berlin 1834, abſichtlich nicht aufgenommen habe, weil ein ſolcher Commentar wie ſein Gegenſtand gar nicht in's Feld der äſthetiſchen und philoſophiſchen Kritik gehört, und uns, ob die Interpretation gelungen iſt oder nicht, höchſt gleichgültig ſein kann.

Zweite Reihe.

Fünf Hegelianer. Mit Freuden begrüßt man hier ſogleich das, dieſen philoſophiſchen Interpreten gemeinſame, Zutrauen zu der Competenz der Vernunft, woraus unmittelbar hervorgeht, daß das urſprüngliche Pathos Fauſt's, ſein Wiſſensdrang, von

dieſer Reihe richtig gewürdigt und nicht an der Schwelle ſchon das Hauptmotiv verkannt wird. Dieſe Schriftſteller wiſſen, was ſie wollen, und taumeln nicht in haltungsloſer Confuſion. Dagegen ſieht man ſich in einer anderen Hoffnung getäuſcht, in der nämlich, daß Männer, die auf der Höhe des freien Denkens zu ſtehen behaupten, auch das Gedicht ſich objectiv halten, d. h. daß ſie nicht hineinlegen werden, was nicht darin liegt, und daß ſie mit unbefangen kritiſchem Auge ſeine Mängel wie ſeine Vorzüge erforſchen werden. Die Hegel'ſche Schule hat in der erſten Begeiſterung ihrer großen Entdeckungen ſich nicht ganz von dem Schwindel frei erhalten, den man und den ſie ſelbſt der Schelling'ſchen vorwarf, von jener Manie, jedes nächſte Ding, ehe es nur ordentlich empiriſch beobachtet und zergliedert iſt, ſogleich unter den Standpunkt der Idee zu bringen und es als einen Complex alles höchſten und univerſalſten Inhalts darzuſtellen; ſie hat überhaupt das Moment der Kritik vernachläßigt, ſofern dieſe ihrer höheren Thätigkeit eine ſchlichtverſtändige und vorausſetzungsloſe Zerlegung voranzuſchicken hat. Allzu unterwürfig hat ſie auf des Meiſters Worte geſchworen, und die vorliegenden Schriften, wie ſie zum Theil von fortlaufenden Citaten aus Hegel, als wäre dieſer Goethe's Schollaſt, wimmeln, ſind ſchon Beweis genug. Nach des Meiſters Vorgang fand man das reinſte Muſterbild der Poeſie in Goethe; gewiß eine gerechte Bewunderung, die aber mitunter in blinden Götzendienſt ausartete. Es wird uns daher nicht wundern, wenn wir auf dieſer Seite das unkritiſche Abſolutnehmen des Gegenſtandes und die ſpeculative Deutungswuth mit wenigen Ausnahmen, faſt nur mit Einer, ſogar noch höher geſteigert finden, als auf dem erſten Flügel. Schon die erſte

Schrift, die über den Fauſt erſchien, und alſo, wie die Schubarth'ſche, verfaßt iſt, ehe man von einem zweiten Theil der Tragödie wußte, bewegt ſich in dieſem Zopf- und Kamaſchen-Dienſt.

Ueber Goethe's Fauſt und deſſen Fortſetzung. Nebſt einem Anhange von dem ewigen Juden. Leipzig, 1824.

Motto: Im Auslegen ſeid munter,
Legt ihr's nicht aus, ſo legt was unter.

Herr Göſchel beginnt mit einer Einleitung über die Sage von Fauſt im Allgemeinen, ſpricht gegen die falſche Beſcheidenheit der Vernunft, die ſich nur Anſichten und keine Einſichten zutraut, den kräftigen Muth des begreifenden Denkens aus, macht aber ſogleich eine falſche Anwendung auf die Volksſage vom Dr. Fauſt. Er meint, es ſei eben in ihr jener Mangel an Zutrauen zur Vernunft niedergelegt, der den Verſuch, das Höchſte zu begreifen, als Vermeſſenheit verdammt. Ganz wohl kann man es ſich gefallen laſſen, wenn er ſagt, die Sage wurzle auf jenem dunkeln Abhängigkeitsgefühle, wovon ſich der Menſch nicht zu befreien vermöge, auf jenem vernehmlichen Gefühle, daß der Menſch nie die Bedingung ſeiner ſelbſt in ſeine Gewalt bekommt; es iſt allerdings die Abſicht der Zauberei, über den Naturgrund, in welchem wir ſelbſt wurzeln, durch das bloße Ausſprechen des Willens ohne Mittel (denn die ſcheinbaren Mittel der Zauberei, Formeln und dergl. ſind keine) zu herrſchen. Aber Göſchel ſpricht hier nicht vom Zauber, ſondern von Fauſt's Wiſſensdurſt, denn

er ſetzt hinzu, die Sage wurzle auf jener alten begriffloſen Ueberzeugung von der Unbegreiflichkeit aller Dinge, ἀκαταλήψια, und von der Schwäche der menſchlichen Vernunft. Dies iſt bereits eine Verwechslung des Inhalts der Sage mit der vergeiſtigten Geſtalt, die er durch Goethe erhalten hat. In der Pfizer'ſchen Darſtellung der Sage (Nürnberg, zuerſt 1674) und in dem kürzeren Volksbuche iſt von großem Wiſſensdrange als Motiv von Fauſt's Abfall gar nicht die Rede; zwar erſcheint Fauſt als ein begabter offener Kopf, der in ſeinen Studiis ſolchergeſtalt zunimmt, daß er tüchtig erfunden wird, den Titel eines Magiſtri zu erlangen; das iſt aber doch noch lange nicht der Fauſt, der nach ſchrankenlos unendlicher Erkenntniß der Wahrheit ſchmachtet. Was dann ſeinen Uebergang zur Zauberei vermittelt, iſt keineswegs die Ungeduld über unzulängliches Wiſſen; ſchlechte Geſellſchaft, zerrüttetes Vermögen u. ſ. w. ſind die Urſachen. Mit dem Teufel diſputirt er zwar viel, und läßt ſich von Himmel und Hölle erzählen, doch mehr aus Neugierde, als aus Wiſſenstrieb, nachher aus Gewiſſensangſt. Dieſe Geſpräche ſind offenbar ſpätere Einſchiebſel eines Theologen, ſie ſind ganz im Geſchmacke des 17. Jahrhunderts und gewiß der urſprünglichen Sage fremd. Im Puppenſpiele fehlt dagegen jenes Motiv nicht. Wir ſehen Fauſt, wie bei Goethe, ungeduldig über ſeinen Büchern, er beklagt, zu keinem Ziele kommen zu können, und ergiebt ſich darum der Magie; darin liegt ein Anflug von dem, was Goethe aus Fauſt gemacht hat, aber auch nichts weiter, denn tief geht es hier gar nicht, ſonſt hätte das Motiv in den Hauptquellen, den weit verbreiteten, beliebten Volksbüchern, nicht ganz weggelaſſen werden können, und ſonſt müßten wir in dem Fauſt, wie er

nachher als Zauberer auftritt, doch noch eine Reminiſcenz an dieſen Wiſſensdurſt finden, wovon aber keine Spur zu ſehen iſt. Doch nicht nur den theoretiſchen Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich ſoll die Sage enthalten, ſondern „ſie umfaßt die Verzweiflung in allen Richtungen und den Weg zum Teufel in allen ſeinen Krümmungen, ſie iſt das Sinnbild alles menſchlichen Verderbens, inſofern ſolches aus der Verzweiflung, und dieſe aus dem Mißverhältniſſe zwiſchen Können und Wollen, Müſſen und Dürfen, zwiſchen Freiheit und Nothwendigkeit, zwiſchen Subject und Object hervorgeht“ u. ſ. w. „Fauſt iſt das allgemeine Individuum der geſammten Menſchheit in ihrer äußern Vergänglichkeit.“ Wie Herr Leutbecher, nicht anders. Geſchichtlich ſoll die Sage mit allen zur Zeit des erlöſchenden Mittelalters ſich durchkreuzenden Beſtrebungen im Zuſammenhang ſtehen, mit der Erfindung der Buchdruckerei, mit der Reformation in Sachen des Wiſſens ſowohl als des Glaubens, mit Carteſius, mit Spinoza, Fauſt's Name ſoll an den Buchdrucker Fauſt und den Freidenker Fauſtus Socinus erinnern. Es iſt aber erwieſen, daß Fauſt der Zauberer nichts mit dem Buchdrucker Fauſt zu ſchaffen hat; die Sage iſt überhaupt nichts als ein Zauber-Roman, der eine Menge von Zauberſtückchen, die alle ſchon früher, zum Theil ſchon ſeit mehreren Jahrhunderten im Munde des Volkes waren, um den mythiſchen Namen Fauſt verſammelte und ſo dieſen Zweig der Romantik zu der Zeit, da dieſe überhaupt verklang, im ſechzehnten Jahrhundert, abſchloß. Ebenſo ballten ſich eine Menge gleichartiger Schwänke, die man ſich vorher vereinzelt erzählt hatte, im Tyll Eulenſpiegel und in den Schildbürgern zuſammen. Daß durch jenen Abſchluß das Weſen der Vorſtellungen vom Zauber

ſich deutlicher hervorſtellen und zu einer beſonders markirten Schilderung des kühnen Frevels ſowohl, der es wagt, ausdrücklich mit dem abſoluten Gegenſtande der Pietät zu brechen, als auch der Schauer des Fluches, den er auf ſich lädt, ſich ſteigern mußte, iſt natürlich; doch iſt daſſelbe Gefühl ſchon in der Sage von Teophilus und Militaris niedergelegt. Wir erhalten hier auch bereits eine Probe von der Spielerei, die des Verf. Steckenpferd iſt: „Fauſt's Lebensende im vierzigſten Jahre erinnert nicht bloß an den alten derbdeutſchen Scherz, den das Sprichwort mit ſeinen Landsleuten (er ſoll in Knittlingen geboren ſein) treibt, ſondern zugleich an die allgemeine Schwabennatur des mit Blindheit geſchlagenen Menſchengeſchlechts.“ Wie viel war über die Umgeſtaltung der Sage durch Goethe zu ſagen! Der Verf. kommt auf dieſen Punkt am Schluſſe zurück (S. 146 ff.), beläßt es aber bei den ganz allgemeinen Ausdrücken, die Sage habe ſich verklärt und verſtändigt, von Neuem geboren u. ſ. w.

Soll ich nun den weiteren Inhalt dieſer Schrift vorläufig im Allgemeinen charakteriſiren, ſo kann ich dieß nicht paſſender, als durch den Ausdruck, daß der Verf. an einer kranken Ideen-Aſſociation leidet, oder richtiger an einer kranken Präponderanz dieſer ſpielenden Thätigkeit über die Vernunft. Ihm fällt bei Allem Alles ein; eine entfernte Aehnlichkeit klingt ihm im Ohre, und er verbindet die entlegenſten Dinge zu dem Scheine einer Einheit. Dieß thut auch der Witz, aber dieſer will keine wirkliche Täuſchung hervorbringen, es iſt ihm nicht Ernſt. Denjenigen Seelenzuſtand dagegen, wo die Vorſtellungen aus ihrem Zuſammenhange herausgeriſſen nach dem wirren Spiele der ſogenannten Ideen-Aſſociation einander umtanzen, und wo ſolche Verbindun-

gen doch mit der Behauptung des Ernſtes und der Wirklichkeit aufgeſtellt werden, nennt man Wahnwitz. Eigentlich wahnwitzig nun können wir Herrn Göſchel nicht nennen, denn er hat allerdings ein Bewußtſein von der Tollheit ſeiner Ideen-Verbindung und ſcheint mit einem feinen ironiſchen Lächeln zu ſagen: ſehr gut, o ihr Vortrefflichen, weiß ich, daß euch dieſe Dinge ſeltſam klingen, daß euch bei meinem dialektiſchen Hocuscopus, meinen quaternionibus terminorum der Kopf dreht, daß es euch weltlich heiteren Menſchen ſchwer hinumtergeht, bei dem Triller Orgelum Orgelei an Welt-Ideen, an tiefſten Tiefſinn zu denken; lacht immerhin, ich lache gewiſſermaßen mit! Allein ſehr ernſt ſetzt er dann hinzu: gebt Achtung, hinter dem, was ihr zunächſt als bloßen Witz anſahet, und was zunächſt allerdings bloß Witz iſt, ſteckt doch der wahre Begriff, deſſen Aufgabe es ja ohnedieß iſt, den gemeinen Verſtand auf den Kopf zu ſtellen, und der daher ſchon an ſich witzig und ein Witz iſt u. ſ. w. Das Entlegene nun, was ihm bei jedem Tintenfaß, Mückenflügel einfällt, ſind zunächſt beſtimmte philoſophiſche Ideen. Es darf nur eine Veranlaſſung da ſein, daß das Wort: Inneres oder Aeußeres in höchſt gleichgiltiger Bedeutung vorkomme, ſo müſſen wir par force in den Abſchnitt der Logik über Inneres und Aeußeres hinein, der Name Fauſt erinnert ihn nicht bloß an Fauſtus Socinus, ſondern auch an die Manichäer Fauſtus und Fortunatus, und dieſer Fund macht ihn darum ganz beſonders glücklich, weil die Manichäer Dualiſten waren, und Fauſt ebenfalls durch einen innern Dualismus zerriſſen iſt, auch verſäumt er nicht, in Erinnerung zu bringen, daß Fauſt ein Teufelsgenoſſe war, und die Lehre der Manichäer den Beinamen einer Teufelslehre erhielt.

Schnupfen Sie? „Nein.“ Sie sagen: Nein, dieß ist Negation; es sei mir also erlaubt, den Begriff der Negation überhaupt zu entwickeln u. s. w.

Diese Vermengungs-Manier kommt nun besonders dem theologischen Geschmäckchen, das dem Verf. anhängt, trefflich zu Statten. Kein denkender Mensch läugnet, daß die Philosophie die wesentlichen Wahrheiten der Religion ihrem reinen Gehalte nach bestätige, kein Denkender behauptet aber darum, daß sie auch die Form, worin die Religion dieselben hat und giebt, obwohl sie auch diese phänomenologisch in ihrer Nothwendigkeit anerkennt, als die richtigste auch für ihre Sprache acceptiren könne. Der Philosoph wird es aus guten Gründen vermeiden, von Erbsünde, wirklicher Sünde, Gnade, Dreieinigkeit u. s. f. zu reden, wo es nicht gilt, theologische Begriffe auf ihrem eigenen Boden zu untersuchen. Dieß sind Ausdrücke einer Wissenschaft, worin Mythisches und reiner Gedankengehalt noch ungesondert nebeneinander liegen, wie dieß in der Dogmatik so lange der Fall sein wird, als sie sich nicht in Dogmengeschichte mit rein religionsphilosophischem Resultate aufgelöst hat. Der Philosoph wird aufrichtig genug sein, auch den Schein zu vermeiden, als sei er gekommen, den Inhalt der religiösen Ueberzeugung auch in der Form und Hülle, in welcher das unkritische religiöse Bewußtsein ihn festhält, zu approbiren, er wird es wagen, zu gestehen, daß er vielmehr das Schwert bringt, zu scheiden. Hr. Göschel dagegen spricht von nichts lieber, als von Glaube, Sünde, Gnade, Hölle, Himmel, Teufel auch da, wo es gilt, den reinen Gedanken-Inhalt dieser Vorstellungen auszuscheiden, wirft diese Ausdrücke aus der Sprache des Vorstellens

mit ſolchen des reinen Denkens kraus durcheinander und ſtellt uns Hegel mit Prieſterbäſchen angethan vor. Das läßt ſich noch ertragen, aber auch Goethe wirft er den Kirchenrock über, und den, das muntere Weltkind, kleidet er doch verwünſcht übel. Was iſt es denn im Grunde? Heuchelei? Gewiß nicht. Offenbar hat der Verf. darüber gar kein klares Bewußtſein, wie viel, wie ſehr viel die Philoſophie von der Religion erſt wegäzt, ehe ſie ſich mit ihr conform bekennt, offenbar ſtand er, ehe er an's Philoſophiren ging, blieb während des Philoſophirens und ſteht nach demſelben auf dem Standpunkte des frommen Bedürfniſſes, das ſeine Vorſtellung von der Philoſophie beſtätigt ſehen will, ohne etwas davon aufzugeben, das ſpricht: waſch mir den Pelz und mach ihn nicht naß! Er verhält ſich wie die Scholaſtik, welche den feſtſtehenden Pfeiler der Kirchenlehre nur accidentiell und unfrei mit ihren gothiſchen Arabesken umſchlingt.

Doch dies Alles erſcheint in der vorliegenden Schrift noch nicht in dem Grade krankhafter Ausbildung, wie es in den ſpäteren Werken des Verf. auftritt. Die Schrift hat recht viel Gutes, und gewiß verdankt ihr Mancher die erſte Einführung in das Verſtändniß der Tragödie. Wenn nur das Gute, was ſie enthält, nicht ſo deſultoriſch zerſtreut herumläge, daß man es aus allen Ecken und Enden zuſammenſuchen muß!

In den „vorelligen“ (er nennt ſie ſelbſt ſo) Bemerkungen, die der Verf. dem Eintritt in den beſtimmten Gehalt der Tragödie voranſchickt, begegnet man freilich ſogleich ſeiner theologiſirenden Manier, da er ſpricht, als ob das Verhältniß zwiſchen Glauben und Wiſſen das Hauptthema der Tragödie wäre. „Fauſt kennt Glauben und Wiſſen nur in ihrer Trennung, und in dieſer

Trennung vermag er sie nicht als die Wesenheit selbst zu erkennen.« »Faust sieht Glauben und Wissen als absolut geschieden an, daher Beides in dieser Scheidung nothwendig als selbstlos und eitel sich erweiset. Und wie kann auch diese Unterschiedslosigkeit des Unterschiedenen, diese Unzertrennlichkeit des Getrennten, welche Faust verkennt, je zur Einsicht kommen, wenn nicht vorerst der Unterschied zwischen Glauben und Wissen, Gewißheit und Wahrheit, Wissen und Gewissen sein tiefstes Verständniß, und, bis zum Extrem gesteigert, darin selbst seine Auflösung findet?« Die Frage über das Verhältniß zwischen Glauben und Wissen beschäftigte die Zeit, in welcher der erste Theil der Tragödie gedichtet wurde, gar nicht in dem Sinn, daß beide in ihrem Rechte anerkannt einer Versöhnung zugeführt werden sollten; die aufgeweckten Köpfe nahmen den Glauben in seinen Aeußerungen als eine schöne und rührende Erscheinung, zu seinem Inhalt verhielten sie sich auf Weise der Freigeister. Faust macht sich mit seinem Verhältnisse zum Glauben der Gemeinde wenig zu schaffen, dasselbe kommt in einer wichtigen Scene zwar zum Vorschein, aber nicht so, wie Herr Göschel meint. (Darüber nachher.) Goethe nimmt diesen Faden dann gar nicht weiter auf; Faust's Unseligkeit ist seine Skepsis in der Wissenschaft; könnte er nur erst die Natur im Innersten erkennen, so würde er sich über den Werth der Sprache, in welche der Glaube die Wahrheit übersetzt, den Kopf eben nicht zerbrechen. Die Ahnung, daß den mythischen Formen der Vorstellung ein unendlicher Gehalt beseligender Wahrheit zu Grunde liege, spricht der Dichter deutlich genug in der eben erwähnten Scene aus, doch zeigt er weiterhin kein Interesse, die Bedeutung zu entwickeln, die jene Formen, abgesehen von ihrem

Werthe für Phantaſie und Gefühl, haben mögen. Der Verf. meint, Fauſt müßte, wenn er zur Verſöhnung gelangen wollte, nicht nur ein Wiſſender, ſondern zugleich ein Glaubender werden, d. h. Einer, der nicht bloß den wahren Gehalt des Glaubens feſthält, ſondern auch die Formen der Vorſtellung; einen Solchen giebt es aber überhaupt nicht, ſondern entweder weiß Einer und glaubt nicht, oder er glaubt und weiß nicht *).

Ueberhaupt ergehen ſich dieſe voreiligen Bemerkungen in einer viel zu großen Weite und erregen uns keine geringere Erwartung, als die, daß alle möglichen Gegenſätze, in die der menſchliche Geiſt gerathen kann, in dieſem Gedichte dargeſtellt und implicite gelöſt werden. Hier „kommt der Unterſchied zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft, in der Wiſſenſchaft zwiſchen theoretiſcher und praktiſcher, in der Theorie zwiſchen analytiſcher und ſynthetiſcher Erkenntniß zur Sprache, bis mit dem letzten Verſtändniſſe dieſer Unterſchiede deren Tilgung eintritt, wenn unmittelbares und mittelbares Erkennen, oder Glauben und Wiſſen, Nicht-Ich und Ich, oder Nothwendigkeit und Freiheit, Allgemeines und Beſonderes, eins in dem andern als identiſch ſich erkennt.“ Die Tragödie Fauſt erfaßt allerdings den Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich in ſeinem Innerſten, der ſich theoretiſch als Schmerz des zweifelnden Wiſ-

*) Ich überlaſſe den Gegnern des freien Gedankens, dieſe und andere Sätze aus dem Zuſammenhange herauszureißen und ihren entſtellten Inhalt als Zeugniß wider mich aufzuführen. Einen früheren Aufſatz, den ich in dieſe Jahrb. gab, haben ſie bereits ſo behandelt, ja ſie haben Ausdrücke, die ich gar nicht gebraucht, mit Allegationszeichen angeführt. Nur dieß zur Notiz; ich werde auf ihre Beſchuldigungen niemals antworten, denn ich laſſe mich in keinen Kampf ein, wo der Gegner nicht mit Gründen ſtreitet.

ſendranges, praktiſch als Schmerz über die Gebundenheit des Willens durch äußere Hinderniſſe und die Vereitlung des Wunſches, als Reue, die der allzuraſch befriedigte Wunſch hinterläßt, kund giebt; allein deswegen, weil der Dichter allen Zwieſpalt des Geiſtes im Centrum erfaßt, verfolgt er ihn nicht auch in die ſpeciellen Peripherien ſeiner einzelnen Geſtalten. Hört man Herrn Göſchel, ſo meint man, Goethe werde die Hegel'ſche Logik nebſt der Phänomenologie, dem ethiſchen Theile der Rechtsphiloſophie und der Religionsphiloſophie Schritt für Schritt durchwandern, alle Kategorieen entwickeln und ineinander auflöſen, alle falſchen Disjunctionen überwinden. Sagt man, davon müßte doch auch etwas im Buche zu leſen ſtehen, ſo hat er ſogleich die Antwort in Bereitſchaft, der Dichter habe es unbewußt darin niedergelegt, und vergißt, daß wer zu viel beweiſt (denn nach dieſem Grundſatze ſtünde in jedem Gedicht Alles), nichts beweiſt. Beſonders beſchäftigt ihn die Kategorie des Innern und Aeußern, die man allerdings auf Fauſt's Skepſis, doch nur behutſam, anwenden kann. (Vergl. die obigen Bemerkungen zu Falk.) Was enthält nach Hrn. Göſchel die Tragödie nicht Alles! „Den Gedanken in ſeiner erſten, unmittelbaren, bis zu ſeiner letzten, vermittelten Bewegung, das letzte Ergebniß des ſich in der Zeit entwickelnden Weltgeiſtes, das Reſultat der Wiſſenſchaft überhaupt auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte." „Es treten alle Seiten des Lebens, alle Perioden des Geiſtes, in welchen er ſich ſelbſt erſcheint aber nicht erkennt, nach und nach darin hervor." Wollte man das Verhältniß der Tragödie zur Sage zugleich mit dem Inhalt und der Geſchichte der letzteren vollkommen entwickeln, ſo würde dieſe Dichtung „als das letzte Reſultat der ungeheuren Arbeit der

Weltgeſchichte erkannt werden.“ Welches ſcheußliche Monſtrum, welche unerträgliche Zwittergeburt von Philoſophie und Poeſie müßte das Gedicht ſein, wenn es, was — Dank ſei es dem Genius der Poeſie — nicht der Fall iſt, dieſen unverdaulichen Stoff ſich vorgeſetzt hätte!

Was nun der Verf. näher über den beſtimmten Inhalt des Gedichtes ſagt, wollen wir auch hier nach den Hauptmomenten ordnen. Daß die Grundfrage über die Bedeutung des Böſen verfehlt oder oberflächlich gefaßt ſei, dürfen wir bei den Schriftſtellern dieſer Reihe, da ſie den Gegenſtand denkend begreifen, nicht befürchten. Göſchel ſpricht zwar in den Bemerkungen zum Prolog auch nur von einer göttlichen Zulaſſung des Böſen, weiterhin aber begreift er die Nothwendigkeit des verneinenden Moments, der Grenze, im Univerſum überhaupt und insbeſondere in der Erziehung des menſchlichen Geiſtes. Er ſieht ein, daß, wie das Wahre nicht ohne das Falſche, ſondern ein widerlegtes Falſches, wie überhaupt das Sein nicht ohne das Werden, ſo das Gute nicht ohne den Reiz des Böſen und ſeine Ueberwindung iſt; er ſagt von Mephiſtopheles, überall bezeichne er die Grenze, und ſo ſei er auch in der Entwicklung des menſchlichen Geiſtes das Beſchränkende und eben durch das Gefühl der Schranke, welche den Drang ſie zu überwinden mit ſich führt, heilſam Fortbewegende, das Nicht-Ich, ohne welches das Ich nicht iſt und nicht thätig iſt. Insbeſondere iſt die richtige Anſicht in folgender trefflichen Stelle niedergelegt, wo Mephiſtopheles als die heilſame Ironie gegen Fauſt's überfliegenden Enthuſiasmus gefaßt und ſehr paſſend an J. Paul erinnert wird: „die Sophiſterei des Mephiſtopheles beruht auf der Verwechslung der Negative im

Allgemeinen mit derjenigen, die ſich vom Allgemeinen losreißt. Indeſſen geſchieht ihm allerdings zuweilen Unrecht, und Fauſt wälzt namentlich manche Schuld auf ſeinen Verführer, die ihm ſelbſt mit zur Laſt fällt. Denn wenn der Schelm den überſchwänglichen Beſtrebungen des hochfahrenden Menſchenſinns Ziel und Maß ſetzt und die Grenze fühlbar macht, die der Menſch nicht überſchreiten kann, wenn er für ſolche treue Mentordienſte von dem Geſellen unhold, barſch und toll die härteſten Schimpfworte einerntet, ſo könnte ſich am Ende wohl gar unſere Theilnahme von dem Herrn auf den Knecht wenden, wenn dieſer nur nicht ſelbſt alle Theilnahme vernichtete, indem er dem glühenden Feuereifer eiskalten Spott und dem ernſttragiſchen Schickſale das Hohngelächter der Hölle entgegenſetzt. Aber ſeine böſe Natur liegt auch nicht in dieſer nothwendigen Grenzbeſtimmung, — was wäre auch ohne dieſe Eigenſchaft des Mephiſtopheles dieſe ganze Tragödie und das Leben ſelbſt? Was wäre der Menſch ohne Beſchränkung und Selbſtüberwindung? und würde nicht unſer guter J. Paul in lauter Gefühlen und Rührungen auseinander gefahren ſein, wenn er nicht zuweilen von irgend einem Mephiſtopheles erinnert, und in Folge ſolcher Erinnerungen ſich zu erfriſchen, zu beſchränken und zu verjüngen getrieben würde? Nicht in dieſer Grenzbeſtimmung liegt daher die böſe Natur des Teufels, ſondern vielmehr darin, daß der Teufel durch dieſe an ſich nothwendige und wohlthätige Grenzſcheidung den Verband des Beſondern und Allgemeinen ſelbſt aufhebt, und dieſes gegen jenes in feindliche Stellung bringt, woraus alle Unſeligkeit entſpringt. Wenn jedoch der Verf. hier richtig einſieht, daß Mephiſtopheles zwar in ſeinem Verhältniß zu Fauſt heilſam wirkt, für ſich ge-

nommen aber, da er als Hypostasirung des Bösen dieses abstract, d. h. ohne seine guten Folgen, will, absolut bös ist, so hätte er auch S. 110 nicht sagen sollen, Mephistopheles stehe dem Guten wie dem Bösen gegenüber, da er überall die Grenze bezeichne. Dies streift an Schubarth an.

Faust's theoretisches Streben und daraus hervorgehender Gemüthszustand ist ganz richtig bezeichnet. „Wenn Faust nicht zu wissen vermag, und darüber dem Nichtwissen, dem Zweifel sich ergiebt, so liegt der Grund davon nicht im Wissen selbst, sondern in dem Vorurtheile, daß dieses ein unmittelbares sei, da es doch seiner Natur nach vermittelt ist. Der Gedanke kann nur von Stufe zu Stufe vorwärts gehen; außerdem zerreißt des Wissens Faden. Das Wissen läßt sich nicht erzwingen und nicht beschwören, denn es giebt kein unmittelbares Wissen.“ Auch in den nachträglichen Bemerkungen drückt er es richtig so aus: auf die Beantwortung der Frage, was ist Wahrheit? verzichtet Pilatus, weil er voraussetzt, daß es keine giebt, Faust hingegen, unbändig und überkräftig, kann die Antwort nicht erwarten. Sonst aber trifft vollkommen zu, was wir oben bemerkten, daß Göschel zu sehr den Dualismus trennender Kategorien statt den brennenden Durst der Intuition in Faust premirt. So deutet er Faust's Zurücksinken vor dem Erdgeist unrichtig, weil er auch hier die Kategorie des Innern und Aeußern herbeizieht: Faust befinde sich auf einmal an der Spitze des Widerspruchs, indem er das Unbegreifliche, Geistigste, Innerste suche und gleichwohl dieses wie das Aeußere, das er verachtet, zu greifen, mit den Händen festzuhalten und zu bannen begehre. Faust erblickt im Erdgeist offenbar das Totalleben der Natur unseres Weltkörpers, diesmal,

ohne an den Gegenſatz des Innern und Aeußern zu denken. Daß er jenes ſinnlich in der Form einer Perſon anzuſchauen begehrt, rührt nicht von einer Abſicht her, das Allgemeine, das Geiſtige greifen zu wollen, ſondern liegt einfach im Weſen der Magie, welche der Dichter als möglich vorauszuſetzen das poetiſche Recht hat. Sollte hier der Irrthum dargeſtellt werden, der das Geiſtige mit Händen greifen will, ſo würde der Dichter doch offenbar den Erdgeiſt gar nicht erſcheinen laſſen dürfen, ſondern Fauſt würde vergeblich beſchwören. Der Geiſt erſcheint nun in ſinnlicher Geſtalt, iſt aber für Fauſt darum nicht ein empiriſches Ding, er ſchaut in ihm den Geiſt und wird nur deswegen von ihm zurückgeworfen, weil, wie wir ſchon mehrmals bemerkten, die heraufbeſchworene Anſchauung, wo es auf verſtändig vernünftiges Denken ankommt, nicht nachhaltig iſt. In den Bemerkungen nun über Fauſt's ungläubiges Verhalten bei den frommen Tönen des Oſtergeſanges kommt der oben gerügte theologiſirende Standpunkt zum Vorſchein; Fauſt wird als ein Verſtockter, Bethörter dargeſtellt, „er gleicht Jenen, deren Herzen ſo erſtarrt ſind, daß ihnen ſelbſt die Offenbarung unglaublich geworden.“ Hierdurch ſinkt der Verf. eigentlich auf den Standpunkt der Unphiloſophiſchen zurück, die von Fauſt die Rückkehr zum ſchönen Kinderglauben verlangen. Würde Fauſt, ſtatt ungeduldig ſich zu überwerfen, ruhig im Denken fortſchreiten, ſo würde er wohl auch mit der Kirche ſich verſöhnen, aber doch nur ſo, daß er ſich ihre Vorſtellungen in die Sprache des Gedankens überſetzte. Wenn Goethe den Fauſt ſagen läßt: die Botſchaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube, — das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind —, ſo will er damit keineswegs einen verwerflichen Unglauben bezeich-

nen, sondern äußert ganz einfach seine eigene Ueberzeugung. Allerdings wird Faust von der Idee der Versöhnung, wie sie hier in den Gesängen der Andacht an sein Ohr dringt, tief ergriffen, und sie könnte diese Wirkung nicht haben, wenn sie nicht wahr wäre, darum wird aber Faust keineswegs zugemuthet, er solle mit der gläubigen Gemeinde auch die Erzählungen, die diese Ideen verhüllt in sich tragen, als Thatsachen glauben. Auch im Religions-Gespräche zwischen Faust und Gretchen legt der Verf. auf den indifferentistischen Gefühls-Pantheismus Faust's, obwohl er das Wahre darin nicht verkennen will, einen zu tadelnden Nachdruck, als ob Goethe dem positiven Glauben ihm gegenüber unbedingt das Vorrecht einräumen wollte. Ganz falsch und graß erinnert er bei Faust's Ausruf: ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist Alles! an die Sage, daß, die sich dem Teufel verschworen, Gott nicht nennen dürfen und bei dem Namen des menschgewordenen Gottes erzittern. So sagt er nachher: in Faust komme der Unglaube zu Fall. Falsch; in Faust kommt der alle Schranken überspringende Geist zu Fall, der, wie vorher in der Theorie die Methode, so jetzt im Praktischen die Sitte überfliegt. Hätte er die Kraft, sich unbeschränkt zu erhalten und doch zugleich sich verständig und sittlich zu beschränken, so könnten wir ihm sein kritisches Verhalten zu dem mythischen Stoffe der Dogmatik ganz wohl verzeihen. Ebenso theologisirend, auch bereits an's allegorische Deuteln streifend setzt der Verf. dann hinzu, in Gretchen komme der unmittelbare Glaube zu Fall. Gretchen wäre vorsichtiger, wenn sie weniger naiv wäre, und weil sie überhaupt naiv ist, ist ihr Geist auch in religiösen Dingen im Zustande der Gebundenheit; deswegen darf man aber den Glauben nicht als Subject ihres Falls bezeichnen.

Die Scene, wo Fauſt den Anfang des Johann. Evang. zu erklären bemüht iſt, giebt dem Verf. wieder willkommenen Anlaß, einen Dualismus, eine falſche Disjunction aufzuſpüren. „Weil ihm die Offenbarung in der Natur nicht genügt, ſo ſucht er übernatürliche Offenbarung: Hier ſcheidet ſich abermals Natürliches und Uebernatürliches als ein Unterſchied ohne Zuſammenhang.“ Wenn Fauſt das eine Mal die Natur, das andere Mal das neue Teſtament ſtudirt, ſo will der Dichter darum, weil dieſe Studien in verſchiedene Zeiten fallen, nicht an jene Kategorie erinnern; ebenſowenig, wenn er den Fauſt bei der Ueberſetzung des λογος durch „That“ ſich beruhigen läßt, wollte er tadelnd an die falſche Disjunction zwiſchen λογος ἐνδιαθετος und προφορικος erinnern, ſondern offenbar meint Goethe, der eben kein Exeget und kein Metaphyſiker war, das Richtige getroffen zu haben.

Hätte der Verf. nicht ſo viel Raum mit dieſer müßigen Logik ausgefüllt, ſo hätte er Zeit übrig gehabt, die verſchiedenen Seiten von Fauſt's Zerriſſenheit außer der theoretiſchen, wie ſie ſchon in den erſten Monologen exponirt werden, Fauſt's Unzufriedenheit über ſein genußlos einſames Leben, ſeinen Idealismus, der die Sorgen des Lebens, Haus, Hof, Weib und Kind als Hemmniſſe ſtatt als Erfüllung der Freiheit anſieht, vollſtändiger zu ſchildern und dadurch den Uebergang vom unbefriedigten Denken in's ungezähmte Thun und Genießen als wohlbegründet nachzuweiſen. Dies lag um ſo mehr im eigenen Intereſſe des Verf., da er ja nicht weniger als alle Arten geiſtigen Zwieſpalts in Fauſt entdeckt haben will. Statt deſſen verrückt er vielmehr den wahren Standpunkt, wenn er Fauſt's unzufriedene Aeußerungen über die Schran-

ken des Erdenlebens, im zweiten Gespräche mit Mephistopheles, für den Ausdruck der Unzufriedenheit über das Mißverhältniß zwischen den Forderungen des Gewissens und dem Wollen und Können erklärt. Mit den Worten: In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein ..... Leben mir verhaßt, spricht Faust nur von dem Mißverhältnisse zwischen Wünschen und Erreichen.

In der Erklärung des Vertrags durchkreuzt sich eigenthümlich Richtiges und Unrichtiges. Das Thema der Wette und Faust's Absicht dabei giebt der Verf. ganz richtig an. Faust schließt den Bund nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu vergessen; er ist verloren, wenn er sich in geistlosem Genusse zufrieden und behaglich fühlt; Mephistopheles gewinnt, wenn er ihn ganz zerstreuen und von sich abwendig machen kann. Wer wird verlieren? Wer gewinnen? Die Antwort darauf erschwert sich der Verf. durch einen dialektischen Knäuel, den er sich ohne Noth zurichtet. Er sagt, die Wette trage zunächst eine Verkehrtheit in sich, und es sei für keine von beiden Seiten weder Gewinn noch Verlust vorauszusehen. Um dies zu beweisen, nimmt er in Beziehung auf Faust zwei Fälle an. „Wenn Faust die Ruhe und Zufriedenheit erlangen sollte, deren Mangel ihn so grenzenlos unglücklich macht, so ist er vermöge des Vertrags durch den Verlust der Wette der Hölle verfallen: im umgekehrten Falle ist er ohne Wette und durch den Gewinn der Wette der Hölle verfallen, indem er ruhelos von Betäubung zu Betäubung, von Taumel zu Taumel getrieben wird, um am Ende gleich allen (?) Menschen zu zerscheitern.“ Der Verf. vergißt aber einen dritten Fall, den nämlich, daß Faust das Leben genießt, und dabei doch nicht in dem Sinne, in welchem Mephistopheles es wünscht, zufrieden

und beruhigt iſt, ſondern das beſtändige Weiterſtreben und die unendliche Freiheit mitten im Genuſſe und dem ſcheinbaren Behagen ſich vorbehält. Hierauf ſoll, von Mephiſtopheles nachgewieſen werden, daß er ſich verrechnet habe: „ſein Reich ſoll erſt mit Fauſt's letztem Tage angehen, dieſer ſelbſt aber nicht eher eintreten, als bis ſich Fauſt beruhigt und ſelig fühlt, womit die Macht des Mephiſtopheles von ſelbſt aufhören würde.“ Hier ſind die Worte „beruhigt und beſeligt“ mißverſtanden; Göſchel nimmt ſie im edlen Sinne, ſie ſind aber im unedlen eines geiſtlos ſinnlichen Behagens gemeint, und wenn dieſes bei Fauſt eintritt, wird ſich Mephiſtopheles keineswegs verrechnet haben. Es wird aber nicht eintreten, denn Fauſt iſt nicht Dieſer oder Jener, ſondern in aller ſeiner Individualität repräſentirt er den ſtrebenden, tapfern Menſchengeiſt, der nie ſtagniren kann, und nur deswegen hat ſich Mephiſtopheles verrechnet. Weiter hebt nun der Verf. einen Widerſpruch hervor, der nach ſeiner Meinung vom Dichter abſichtlich in die Wette gelegt ſein ſoll, aber vielmehr ein unabſichtlicher Widerſpruch des Dichters mit ſich ſelbſt iſt. Im Prolog hatte Mephiſtopheles geſagt: er ſei für einen Todten nicht zu Hauſe, er wolle nur den lebenden Fauſt zu ſeinen Operationen ſich ausbedungen haben; jetzt vertagt er ſeinen Lohn auf jenſeits. Dies iſt ein Fehler im Gedichte. Kann Mephiſtopheles den Fauſt von ſeinem Urquell ablocken, ſo iſt dieſer ſchon in dieſem Leben unſelig, und es braucht nichts weiter; im Vertrags-Abſchluſſe aber iſt an die Stelle dieſer tieferen Anſicht und im Widerſpruche mit derſelben wieder der rohe Glaube an Höllenſtrafen nach der Volksſage ſupponirt. Fauſt weiß es auch recht wohl, daß es keine Hölle und keinen Himmel braucht, um ſelig oder unſelig

zu ſein, daß beide nur in der Gegenwart des Selbſtbewußtſeins ihren Ort haben; gerade die Stelle aber, wo er dies geiſtreich ausſpricht, — „das Drüben kann mich wenig kümmern“ u. ſ. f. — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich, oder weſſen“ — gerade dieſe verderbt ſich der Verf., indem er S. 94 dieſe Reden als die eines Bethörten bezeichnet, da ſie vielmehr ächt religiös ſind. Sagt doch unſere Religions-Urkunde ſelbſt: wer nicht glaubt, iſt ſchon gerichtet.

Dennoch löſt ſich der Verf. zuletzt ſeinen Knäuel durch die einfache Reflexion, daß Mephiſtopheles ſchon im Dieſſeits, während er Knecht ſei, zu herrſchen gedenke. Dazu hätte er nur noch fügen ſollen: es frage ſich nun, ob ein ſolcher Moment eintreten werde, wo Fauſt als Beherrſchter die Wette offenbar werde verloren haben. Die Antwort darauf hätte ſein müſſen: ein ſolcher Moment wird nicht eintreten, dafür bürgt die Unverwüſtlichkeit des Geiſtes; aber allerdings wird auch kein ſolcher Moment eintreten, wo Fauſt handgreiflich gewonnen haben wird, weil es in der Geſchichte der Menſchheit nie einen einzelnen Punkt geben kann, wo ihr Sieg über das Böſe vollendet erſcheint, ſondern in continuirlichem Fluſſe jeder neue Sieg einen Verluſt vorausſetzt und nach ſich zieht. Nur für die zeitlos geiſtige Betrachtung der Welt, die Betrachtung sub specie aeterni iſt die Menſchheit mit ſich, mit Gott verſöhnt. Am Schluſſe des erſten Theils kommt der Verf. auf dieſen Punkt zurück und ſagt, Mephiſtopheles habe offenbar nicht gewonnen, denn er habe Fauſt nicht von ſeinem Urquell abzuziehen vermocht. „Vielmehr iſt Fauſt, das allgemeine Individuum der Menſchheit, zwiſchen den himmliſchen Gewalten und den unterirdiſchen Mächten ſo getheilt, daß

er weder von dieſen, noch von jenen loskommen kann.“ Demnach hätte auch Fauſt nicht gewonnen, weil er doch den Geſellen nicht entbehren kann. Ganz richtig; aber darin allein, daß der unbeſchränkte Geiſt beſtimmt iſt, ewig mit der Schranke zu kämpfen, kann doch die Verſöhnung nicht liegen; es muß doch vom Dichter angedeutet ſein, daß, obwohl der Kampf nie aufhört, doch das eine Glied deſſelben, das Nicht-Ich, in der Idee ſtets überwunden iſt. Dieſe Idee iſt aber offenbar durch Fauſt's unmächtige Reue am Ende des erſten Theils noch nicht genügend ausgeſprochen. Nun mußte das Gedicht, ſo weit es auch fortgeführt werden und ſeinen Helden durch alle möglichen Lebensverhältniſſe geleiten mochte, in dem Sinne doch immer ein Fragment bleiben, als dieſer Sieg des Geiſtes niemals als abgeſchloſſen empiriſch erſcheinen kann; aber fortgeführt mußte es doch werden, um dieſen Sieg als unzweifelhaft wenigſtens durch einzelne Siege Fauſt's poetiſch darzuſtellen. Wie ſonderbar täuſcht ſich aber unſer Verf. über dieſen Punkt! „Auf den Prolog im Himmel folgt die Tragödie auf der Erde, und zwar der Tragödie erſter — und letzter Theil. Die Tragödie heißt der erſte Theil, weil etwas zu fehlen und einem zweiten Theile vorbehalten zu ſein ſcheint, indem ſie, gleich allen Natur- und Kunſt-Erzeugniſſen, der Idee, die ihr zu Grunde liegt, nicht gleichkommt, und dieſe mit Händen nicht zu greifen iſt. Sie iſt aber auch ihr letzter Theil, weil ſie das Jenſeits, auf das ſie als erſter Theil verweiſet, und das Ende, das wir von jeder Handlung erwarten, ſchon in ſich trägt. Sie iſt in demſelben Sinne ein Fragment, in welchem das Leben ein Fragment iſt, weil es ein neues Leben erwartet.“ Ebenſo S. 157: „Die Menſchen ſind geneigt, das Ende eines

Werthe für Phantaſie und Gefühl, haben mögen. Der Verf. meint, Fauſt müßte, wenn er zur Verſöhnung gelangen wollte, nicht nur ein Wiſſender, ſondern zugleich ein Glaubender werden, d. h. Einer, der nicht bloß den wahren Gehalt des Glaubens feſthält, ſondern auch die Formen der Vorſtellung; einen Solchen giebt es aber überhaupt nicht, ſondern entweder weiß Einer und glaubt nicht, oder er glaubt und weiß nicht *).

Ueberhaupt ergehen ſich dieſe voreiligen Bemerkungen in einer viel zu großen Weite und erregen uns keine geringere Erwartung, als die, daß alle möglichen Gegenſätze, in die der menſchliche Geiſt gerathen kann, in dieſem Gedichte dargeſtellt und implicite gelöſt werden. Hier „kommt der Unterſchied zwiſchen Religion und Wiſſenſchaft, in der Wiſſenſchaft zwiſchen theoretiſcher und praktiſcher, in der Theorie zwiſchen analytiſcher und ſynthetiſcher Erkenntniß zur Sprache, bis mit dem letzten Verſtändniſſe dieſer Unterſchiede deren Tilgung eintritt, wenn unmittelbares und mittelbares Erkennen, oder Glauben und Wiſſen, Nicht-Ich und Ich, oder Nothwendigkeit und Freiheit, Allgemeines und Beſonderes, eins in dem andern als identiſch ſich erkennt.“ Die Tragödie Fauſt erfaßt allerdings den Zwieſpalt des Geiſtes mit ſich in ſeinem Innerſten, der ſich theoretiſch als Schmerz des zweifelnden Wiſ-

*) Ich überlaſſe den Gegnern des freien Gedankens, dieſe und andere Sätze aus dem Zuſammenhange herauszureißen und ihren entſtellten Inhalt als Zeugniß wider mich aufzuführen. Einen früheren Aufſatz, den ich in dieſe Jahrb. gab, haben ſie bereits ſo behandelt, ja ſie haben Ausdrücke, die ich gar nicht gebraucht, mit Allegationszeichen angeführt. Nur dieß zur Notiz; ich werde auf ihre Beſchuldigungen niemals antworten, denn ich laſſe mich in keinen Kampf ein, wo der Gegner nicht mit Gründen ſtreitet.

ſendranges, praktiſch als Schmerz über die Gebundenheit des Willens durch äußere Hinderniſſe und die Vereitlung des Wunſches, als Reue, die der allzuraſch befriedigte Wunſch hinterläßt, kund giebt; allein deswegen, weil der Dichter allen Zwieſpalt des Geiſtes im Centrum erfaßt, verfolgt er ihn nicht auch in die ſpeciellen Peripherien ſeiner einzelnen Geſtalten. Hört man Herrn Göſchel, ſo meint man, Goethe werde die Hegel'ſche Logik nebſt der Phänomenologie, dem ethiſchen Theile der Rechtsphiloſophie und der Religionsphiloſophie Schritt für Schritt durchwandern, alle Kategorieen entwickeln und ineinander auflöſen, alle falſchen Disjunctionen überwinden. Sagt man, davon müßte doch auch etwas im Buche zu leſen ſtehen, ſo hat er ſogleich die Antwort in Bereitſchaft, der Dichter habe es unbewußt darin niedergelegt, und vergißt, daß wer zu viel beweiſt (denn nach dieſem Grundſatze ſtünde in jedem Gedicht Alles), nichts beweiſt. Beſonders beſchäftigt ihn die Kategorie des Innern und Aeußern, die man allerdings auf Fauſt's Skepſis, doch nur behutſam, anwenden kann. (Vergl. die obigen Bemerkungen zu Falk.) Was enthält nach Hrn. Göſchel die Tragödie nicht Alles! „Den Gedanken in ſeiner erſten, unmittelbaren, bis zu ſeiner letzten, vermittelten Bewegung, das letzte Ergebniß des ſich in der Zeit entwickelnden Weltgeiſtes, das Reſultat der Wiſſenſchaft überhaupt auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte.“ „Es treten alle Seiten des Lebens, alle Perioden des Geiſtes, in welchen er ſich ſelbſt erſcheint aber nicht erkennt, nach und nach darin hervor.“ Wollte man das Verhältniß der Tragödie zur Sage zugleich mit dem Inhalt und der Geſchichte der letzteren vollkommen entwickeln, ſo würde dieſe Dichtung „als das letzte Reſultat der ungeheuren Arbeit der

Weltgeschichte erkannt werden.“ Welches scheußliche Monstrum, welche unerträgliche Zwittergeburt von Philosophie und Poesie müßte das Gedicht sein, wenn es, was — Dank sei es dem Genius der Poesie — nicht der Fall ist, diesen unverdaulichen Stoff sich vorgesetzt hätte!

Was nun der Verf. näher über den bestimmten Inhalt des Gedichtes sagt, wollen wir auch hier nach den Hauptmomenten ordnen. Daß die Grundfrage über die Bedeutung des Bösen verfehlt oder oberflächlich gefaßt sei, dürfen wir bei den Schriftstellern dieser Reihe, da sie den Gegenstand denkend begreifen, nicht befürchten. Göschel spricht zwar in den Bemerkungen zum Prolog auch nur von einer göttlichen Zulassung des Bösen, weiterhin aber begreift er die Nothwendigkeit des verneinenden Moments, der Grenze, im Universum überhaupt und insbesondere in der Erziehung des menschlichen Geistes. Er sieht ein, daß, wie das Wahre nicht ohne das Falsche, sondern ein widerlegtes Falsches, wie überhaupt das Sein nicht ohne das Werden, so das Gute nicht ohne den Reiz des Bösen und seine Ueberwindung ist; er sagt von Mephistopheles, überall bezeichne er die Grenze, und so sei er auch in der Entwicklung des menschlichen Geistes das Beschränkende und eben durch das Gefühl der Schranke, welche den Drang sie zu überwinden mit sich führt, heilsam Fortbewegende, das Nicht-Ich, ohne welches das Ich nicht ist und nicht thätig ist. Insbesondere ist die richtige Ansicht in folgender trefflichen Stelle niedergelegt, wo Mephistopheles als die heilsame Ironie gegen Faust's überfliegenden Enthusiasmus gefaßt und sehr passend an J. Paul erinnert wird: „die Sophisterei des Mephistopheles beruht auf der Verwechslung der Negative im

Allgemeinen mit derjenigen, die ſich vom Allgemeinen losreißt. Indeſſen geſchieht ihm allerdings zuweilen Unrecht, und Fauſt wälzt namentlich manche Schuld auf ſeinen Verführer, die ihm ſelbſt mit zur Laſt fällt. Denn wenn der Schelm den überſchwänglichen Beſtrebungen des hochfahrenden Menſchenſinns Ziel und Maß ſetzt und die Grenze fühlbar macht, die der Menſch nicht überſchreiten kann, wenn er für ſolche treue Mentordienſte von dem Geſellen unhold, barſch und toll die härteſten Schimpfworte einerntet, ſo könnte ſich am Ende wohl gar unſere Theilnahme von dem Herrn auf den Knecht wenden, wenn dieſer nur nicht ſelbſt alle Theilnahme vernichtete, indem er dem glühenden Feuereifer eiskalten Spott und dem ernſttragiſchen Schickſale das Hohngelächter der Hölle entgegenſetzt. Aber ſeine böſe Natur liegt auch nicht in dieſer nothwendigen Grenzbeſtimmung, — was wäre auch ohne dieſe Eigenſchaft des Mephiſtopheles dieſe ganze Tragödie und das Leben ſelbſt? Was wäre der Menſch ohne Beſchränkung und Selbſtüberwindung? und würde nicht unſer guter J. Paul in lauter Gefühlen und Rührungen auseinander gefahren ſein, wenn er nicht zuweilen von irgend einem Mephiſtopheles erinnert, und in Folge ſolcher Erinnerungen ſich zu erfriſchen, zu beſchränken und zu verjüngen getrieben würde? Nicht in dieſer Grenzbeſtimmung liegt daher die böſe Natur des Teufels, ſondern vielmehr darin, daß der Teufel durch dieſe an ſich nothwendige und wohlthätige Grenzſcheidung den Verband des Beſondern und Allgemeinen ſelbſt aufhebt, und dieſes gegen jenes in feindliche Stellung bringt, woraus alle Unſeligkeit entſpringt.“ Wenn jedoch der Verf. hier richtig einſieht, daß Mephiſtopheles zwar in ſeinem Verhältniß zu Fauſt heilſam wirkt, für ſich ge-

nommen aber, da er als Hypostasirung des Bösen dieses abstract, d. h. ohne seine guten Folgen, will, absolut bös ist, so hätte er auch S. 110 nicht sagen sollen, Mephistopheles stehe dem Guten wie dem Bösen gegenüber, da er überall die Grenze bezeichne. Dies streift an Schubarth an.

Faust's theoretisches Streben und daraus hervorgehender Gemüthszustand ist ganz richtig bezeichnet. „Wenn Faust nicht zu wissen vermag, und darüber dem Nichtwissen, dem Zweifel sich ergiebt, so liegt der Grund davon nicht im Wissen selbst, sondern in dem Vorurtheile, daß dieses ein unmittelbares sei, da es doch seiner Natur nach vermittelt ist. Der Gedanke kann nur von Stufe zu Stufe vorwärts gehen; außerdem zerreißt des Wissens Faden. Das Wissen läßt sich nicht erzwingen und nicht beschwören, denn es giebt kein unmittelbares Wissen.“ Auch in den nachträglichen Bemerkungen drückt er es richtig so aus: auf die Beantwortung der Frage, was ist Wahrheit? verzichtet Pilatus, weil er voraussetzt, daß es keine giebt, Faust hingegen, unbändig und überkräftig, kann die Antwort nicht erwarten. Sonst aber trifft vollkommen zu, was wir oben bemerkten, daß Göschel zu sehr den Dualismus trennender Kategorien statt den brennenden Durst der Intuition in Faust premirt. So deutet er Faust's Zurücksinken vor dem Erdgeist unrichtig, weil er auch hier die Kategorie des Innern und Aeußern herbeizieht: Faust befinde sich auf einmal an der Spitze des Widerspruchs, indem er das Unbegreifliche, Geistigste, Innerste suche und gleichwohl dieses wie das Aeußere, das er verachtet, zu greifen, mit den Händen festzuhalten und zu bannen begehre. Faust erblickt im Erdgeist offenbar das Totalleben der Natur unseres Weltkörpers, diesmal,

ohne an den Gegenſatz des Innern und Aeußern zu denken. Daß er jenes ſinnlich in der Form einer Perſon anzuſchauen begehrt, rührt nicht von einer Abſicht her, das Allgemeine, das Geiſtige greifen zu wollen, ſondern liegt einfach im Weſen der Magie, welche der Dichter als möglich vorauszuſetzen das poetiſche Recht hat. Sollte hier der Irrthum dargeſtellt werden, der das Geiſtige mit Händen greifen will, ſo würde der Dichter doch offenbar den Erdgeiſt gar nicht erſcheinen laſſen dürfen, ſondern Fauſt würde vergeblich beſchwören. Der Geiſt erſcheint nun in ſinnlicher Geſtalt, iſt aber für Fauſt darum nicht ein empiriſches Ding, er ſchaut in ihm den Geiſt und wird nur deswegen von ihm zurückgeworfen, weil, wie wir ſchon mehrmals bemerkten, die heraufbeſchworene Anſchauung, wo es auf verſtändig vernünftiges Denken ankommt, nicht nachhaltig iſt. In den Bemerkungen nun über Fauſt's ungläubiges Verhalten bei den frommen Tönen des Oſtergeſanges kommt der oben gerügte theologiſirende Standpunkt zum Vorſchein; Fauſt wird als ein Verſtockter, Bethörter dargeſtellt, „er gleicht Jenen, deren Herzen ſo erſtarrt ſind, daß ihnen ſelbſt die Offenbarung unglaublich geworden.“ Hierdurch ſinkt der Verf. eigentlich auf den Standpunkt der Unphiloſophiſchen zurück, die von Fauſt die Rückkehr zum ſchönen Kinderglauben verlangen. Würde Fauſt, ſtatt ungeduldig ſich zu überwerfen, ruhig im Denken fortſchreiten, ſo würde er wohl auch mit der Kirche ſich verſöhnen, aber doch nur ſo, daß er ſich ihre Vorſtellungen in die Sprache des Gedankens überſetzte. Wenn Goethe den Fauſt ſagen läßt: die Botſchaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube, — das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind —, ſo will er damit keineswegs einen verwerflichen Unglauben bezeich-

nen, ſondern äußert ganz einfach ſeine eigene Ueberzeugung. Allerdings wird Fauſt von der Idee der Verſöhnung, wie ſie hier in den Geſängen der Andacht an ſein Ohr dringt, tief ergriffen, und ſie könnte dieſe Wirkung nicht haben, wenn ſie nicht wahr wäre, darum wird aber Fauſt keineswegs zugemuthet, er ſolle mit der gläubigen Gemeinde auch die Erzählungen, die dieſe Ideen verhüllt in ſich tragen, als Thatſachen glauben. Auch im Religions-Geſpräche zwiſchen Fauſt und Gretchen legt der Verf. auf den indifferentiſtiſchen Gefühls-Pantheismus Fauſt's, obwohl er das Wahre darin nicht verkennen will, einen zu tadelnden Nachdruck, als ob Goethe dem poſitiven Glauben ihm gegenüber unbedingt das Vorrecht einräumen wollte. Ganz falſch und graß erinnert er bei Fauſt's Ausruf: ich habe keinen Namen dafür! Gefühl iſt Alles! an die Sage, daß, die ſich dem Teufel verſchworen, Gott nicht nennen dürfen und bei dem Namen des menſchgewordenen Gottes erzittern. So ſagt er nachher: in Fauſt komme der Unglaube zu Fall. Falſch; in Fauſt kommt der alle Schranken überſpringende Geiſt zu Fall, der, wie vorher in der Theorie die Methode, ſo jetzt im Praktiſchen die Sitte überfliegt. Hätte er die Kraft, ſich unbeſchränkt zu erhalten und doch zugleich ſich verſtändig und ſittlich zu beſchränken, ſo könnten wir ihm ſein kritiſches Verhalten zu dem mythiſchen Stoffe der Dogmatik ganz wohl verzeihen. Ebenſo theologiſirend, auch bereits an's allegoriſche Deuteln ſtreifend ſetzt der Verf. dann hinzu, in Gretchen komme der unmittelbare Glaube zu Fall. Gretchen wäre vorſichtiger, wenn ſie weniger naiv wäre, und weil ſie überhaupt naiv iſt, iſt ihr Geiſt auch in religiöſen Dingen im Zuſtande der Gebundenheit; deswegen darf man aber den Glauben nicht als Subject ihres Falls bezeichnen.

Die Scene, wo Faust den Anfang des Johann. Evang. zu erklären bemüht ist, giebt dem Verf. wieder willkommenen Anlaß, einen Dualismus, eine falsche Disjunction aufzuspüren. „Weil ihm die Offenbarung in der Natur nicht genügt, so sucht er übernatürliche Offenbarung: Hier scheidet sich abermals Natürliches und Uebernatürliches als ein Unterschied ohne Zusammenhang.“ Wenn Faust das eine Mal die Natur, das andere Mal das neue Testament studirt, so will der Dichter darum, weil diese Studien in verschiedene Zeiten fallen, nicht an jene Kategorie erinnern; ebensowenig, wenn er den Faust bei der Uebersetzung des λογος durch „That“ sich beruhigen läßt, wollte er tadelnd an die falsche Disjunction zwischen λογος ἐνδιαθετος und προφορικος erinnern, sondern offenbar meint Goethe, der eben kein Exeget und kein Metaphysiker war, das Richtige getroffen zu haben.

Hätte der Verf. nicht so viel Raum mit dieser müßigen Logik ausgefüllt, so hätte er Zeit übrig gehabt, die verschiedenen Seiten von Faust's Zerissenheit außer der theoretischen, wie sie schon in den ersten Monologen exponirt werden, Faust's Unzufriedenheit über sein genußlos einsames Leben, seinen Idealismus, der die Sorgen des Lebens, Haus, Hof, Weib und Kind als Hemmnisse statt als Erfüllung der Freiheit ansieht, vollständiger zu schildern und dadurch den Uebergang vom unbefriedigten Denken in's ungezähmte Thun und Genießen als wohlbegründet nachzuweisen. Dies lag um so mehr im eigenen Interesse des Verf., da er ja nicht weniger als alle Arten geistigen Zwiespalts in Faust entdeckt haben will. Statt dessen verrückt er vielmehr den wahren Standpunkt, wenn er Faust's unzufriedene Aeußerungen über die Schran-

ken des Erdenlebens, im zweiten Gespräche mit Mephistopheles, für den Ausdruck der Unzufriedenheit über das Mißverhältniß zwischen den Forderungen des Gewissens und dem Wollen und Können erklärt. Mit den Worten: In jedem Kleide werd' ich wohl die Pein ..... Leben mir verhaßt, spricht Faust nur von dem Mißverhältnisse zwischen Wünschen und Erreichen.

In der Erklärung des Vertrags durchkreuzt sich eigenthümlich Richtiges und Unrichtiges. Das Thema der Wette und Faust's Absicht dabei giebt der Verf. ganz richtig an. Faust schließt den Bund nicht um des Genusses willen, sondern um sich zu vergessen; er ist verloren, wenn er sich in geistlosem Genusse zufrieden und behaglich fühlt; Mephistopheles gewinnt, wenn er ihn ganz zerstreuen und von sich abwendig machen kann. Wer wird verlieren? Wer gewinnen? Die Antwort darauf erschwert sich der Verf. durch einen dialektischen Knäuel, den er sich ohne Noth zurichtet. Er sagt, die Wette trage zunächst eine Verkehrtheit in sich, und es sei für keine von beiden Seiten weder Gewinn noch Verlust vorauszusehen. Um dies zu beweisen, nimmt er in Beziehung auf Faust zwei Fälle an. „Wenn Faust die Ruhe und Zufriedenheit erlangen sollte, deren Mangel ihn so grenzenlos unglücklich macht, so ist er vermöge des Vertrags durch den Verlust der Wette der Hölle verfallen: im umgekehrten Falle ist er ohne Wette und durch den Gewinn der Wette der Hölle verfallen, indem er ruhelos von Betäubung zu Betäubung, von Taumel zu Taumel getrieben wird, um am Ende gleich allen (?) Menschen zu zerscheitern.“ Der Verf. vergißt aber einen dritten Fall, den nämlich, daß Faust das Leben genießt, und dabei doch nicht in dem Sinne, in welchem Mephistopheles es wünscht, zufrieden

und beruhigt iſt, ſondern das beſtändige Weiterſtreben und die unendliche Freiheit mitten im Genuſſe und dem ſcheinbaren Behagen ſich vorbehält. Hierauf ſoll von Mephiſtopheles nachgewieſen werden, daß er ſich verrechnet habe: „ſein Reich ſoll erſt mit Fauſt's letztem Tage angehen, dieſer ſelbſt aber nicht eher eintreten, als bis ſich Fauſt beruhigt und ſelig fühlt, womit die Macht des Mephiſtopheles von ſelbſt aufhören würde.“ Hier ſind die Worte „beruhigt und beſeligt“ mißverſtanden; Göſchel nimmt ſie im edlen Sinne, ſie ſind aber im unedlen eines geiſtlos ſinnlichen Behagens gemeint, und wenn dieſes bei Fauſt eintritt, wird ſich Mephiſtopheles keineswegs verrechnet haben. Es wird aber nicht eintreten, denn Fauſt iſt nicht Dieſer oder Jener, ſondern in aller ſeiner Individualität repräſentirt er den ſtrebenden, tapfern Menſchengeiſt, der nie ſtagniren kann, und nur deswegen hat ſich Mephiſtopheles verrechnet. Weiter hebt nun der Verf. einen Widerſpruch hervor, der nach ſeiner Meinung vom Dichter abſichtlich in die Wette gelegt ſein ſoll, aber vielmehr ein unabſichtlicher Widerſpruch des Dichters mit ſich ſelbſt iſt. Im Prolog hatte Mephiſtopheles geſagt: er ſei für einen Todten nicht zu Hauſe, er wolle nur den lebenden Fauſt zu ſeinen Operationen ſich ausbedungen haben; jetzt vertagt er ſeinen Lohn auf jenſeits. Dies iſt ein Fehler im Gedichte. Kann Mephiſtopheles den Fauſt von ſeinem Urquell ablocken, ſo iſt dieſer ſchon in dieſem Leben unſelig, und es braucht nichts weiter; im Vertrags-Abſchluſſe aber iſt an die Stelle dieſer tieferen Anſicht und im Widerſpruche mit derſelben wieder der rohe Glaube an Höllenſtrafen nach der Volksſage ſupponirt. Fauſt weiß es auch recht wohl, daß es keine Hölle und keinen Himmel braucht, um ſelig oder unſelig

zu sein, daß beide nur in der Gegenwart des Selbstbewußtseins ihren Ort haben; gerade die Stelle aber, wo er dies geistreich ausspricht, — „das Drüben kann mich wenig kümmern“ u. s. f. — „wie ich beharre, bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich, oder wessen“ — gerade diese verderbt sich der Verf., indem er S. 94 diese Reden als die eines Bethörten bezeichnet, da sie vielmehr ächt religiös sind. Sagt doch unsere Religions-Urkunde selbst: wer nicht glaubt, ist schon gerichtet.

Dennoch löst sich der Verf. zuletzt seinen Knäuel durch die einfache Reflexion, daß Mephistopheles schon im Diesseits, während er Knecht sei, zu herrschen gedenke. Dazu hätte er nur noch fügen sollen: es frage sich nun, ob ein solcher Moment eintreten werde, wo Faust als Beherrschter die Wette offenbar werde verloren haben. Die Antwort darauf hätte sein müssen: ein solcher Moment wird nicht eintreten, dafür bürgt die Unverwüstlichkeit des Geistes; aber allerdings wird auch kein solcher Moment eintreten, wo Faust handgreiflich gewonnen haben wird, weil es in der Geschichte der Menschheit nie einen einzelnen Punkt geben kann, wo ihr Sieg über das Böse vollendet erscheint, sondern in continuirlichem Flusse jeder neue Sieg einen Verlust voraussetzt und nach sich zieht. Nur für die zeitlos geistige Betrachtung der Welt, die Betrachtung sub specie aeterni ist die Menschheit mit sich, mit Gott versöhnt. Am Schlusse des ersten Theils kommt der Verf. auf diesen Punkt zurück und sagt, Mephistopheles habe offenbar nicht gewonnen, denn er habe Faust nicht von seinem Urquell abzuziehen vermocht. „Vielmehr ist Faust, das allgemeine Individuum der Menschheit, zwischen den himmlischen Gewalten und den unterirdischen Mächten so getheilt, daß

er weder von dieſen, noch von jenen loskommen kann.“ Demnach hätte auch Fauſt nicht gewonnen, weil er doch den Geſellen nicht entbehren kann. Ganz richtig; aber darin allein, daß der unbeſchränkte Geiſt beſtimmt iſt, ewig mit der Schranke zu kämpfen, kann doch die Verſöhnung nicht liegen; es muß doch vom Dichter angedeutet ſein, daß, obwohl der Kampf nie aufhört, doch das eine Glied deſſelben, das Nicht-Ich, in der Idee ſtets überwunden iſt. Dieſe Idee iſt aber offenbar durch Fauſt's unmächtige Reue am Ende des erſten Theils noch nicht genügend ausgeſprochen. Nun mußte das Gedicht, ſo weit es auch fortgeführt werden und ſeinen Helden durch alle möglichen Lebensverhältniſſe geleiten mochte, in dem Sinne doch immer ein Fragment bleiben, als dieſer Sieg des Geiſtes niemals als abgeſchloſſen empiriſch erſcheinen kann; aber fortgeführt mußte es doch werden, um dieſen Sieg als unzweifelhaft wenigſtens durch einzelne Siege Fauſt's poetiſch darzuſtellen. Wie ſonderbar täuſcht ſich aber unſer Verf. über dieſen Punkt! „Auf den Prolog im Himmel folgt die Tragödie auf der Erde, und zwar der Tragödie erſter — und letzter Theil. Die Tragödie heißt der erſte Theil, weil etwas zu fehlen und einem zweiten Theile vorbehalten zu ſein ſcheint, indem ſie, gleich allen Natur- und Kunſt-Erzeugniſſen, der Idee, die ihr zu Grunde liegt, nicht gleichkommt, und dieſe mit Händen nicht zu greifen iſt. Sie iſt aber auch ihr letzter Theil, weil ſie das Jenſeits, auf das ſie als erſter Theil verweiſet, und das Ende, das wir von jeder Handlung erwarten, ſchon in ſich trägt. Sie iſt in demſelben Sinne ein Fragment, in welchem das Leben ein Fragment iſt, weil es ein neues Leben erwartet.“ Ebenſo S. 157: „Die Menſchen ſind geneigt, das Ende eines

jeden Dinges mit Händen greifen zu wollen. Im Schauſpiele ſind ſie gewohnt, den Ausgang der Darſtellung als baare Münze in der Taſche mit nach Hauſe zu nehmen, denn dafür haben ſie baare Münze eingeſetzt. — Hat doch Goethe ſelbſt, der Ironie ſeines Mephiſtopheles gemäß, ſeinen Fauſt mit der Aufſchrift: der Tragödie erſter Theil, in die Welt gehen laſſen; und es iſt daher in der That nicht zu verwundern, wenn Goethes Fauſt für unbeendigt angeſehen und lange Zeit die Fortſetzung neugierig erwartet, oder wenn darüber geſtritten worden iſt, ob und wie dieſer Fauſt werde errettet werden, ob er mit der Höllen- oder Himmelfahrt enden werde.“ Es ſteht Herrn Göſchel ganz gleich, den nüchtern buchſtäblich gemeinten Titel: erſter Theil, ſo myſteriös zu nehmen; aber den groben logiſchen Fehler hätte er ſich nicht beigehen laſſen ſollen, daß er meint, deswegen, weil die Grundidee eines Gedichts nicht mit baaren Worten ausgeſprochen werden, ſondern ſich unſichtbar durch ſeinen Körper hindurchziehen ſoll, dürfe auch dieſer Körper ein Rumpf bleiben. Die Idee ſoll nicht mit baren Worten herausgeſagt, aber ſie ſoll vollkommen dargeſtellt werden, und eine vollkommenere Darſtellung war allerdings nach der Erſcheinung des erſten Theils noch zu erwarten, obwohl der förmliche Abſchluß in dieſem beſonderen Falle durch die Univerſalität der Idee faſt unüberſteigliche Hinderniſſe fand. Auch läßt uns der Verf. darüber ganz im Unklaren, ob er den Aufſchluß in ein zweites, jenſeitiges Leben oder in die Idee verlegt. In ſeiner myſteriöſen Zweideutigkeit iſt er ſich hierüber offenbar ſelbſt nicht klar, ſondern denkt an Beides zugleich, da es doch ſehr zweierlei iſt, und nur das Zweite das Richtige ſein kann. In einem jenſeitigen Leben müßte Fauſt auf's Neue

ſtreben, Streben ſchließt Unvollkommenheit in ſich, alſo iſt Mephiſtopheles wieder da, und die Frage wieder nicht gelöſt.

Das Charakterbild der vorliegenden Schrift wird vollends klar heraustreten, wenn wir nun noch etwas in's Einzelne gehen und die oben gezeichneten Züge verfolgen.

Iſt von dem Unternehmen die Rede, das Gedicht zu erklären, ſo hat der Verf. ſchon wieder ſeine Geliebte, die Kategorie des Innern und Aeußern, beim Schopf, und ſtellt ſich, als halte er das Unternehmen für zu kühn, da ja der Held der Tragödie das Streben des Menſchen, das Innerſte ergründen zu wollen, in aller ſeiner Nichtigkeit darſtelle. Es iſt aber bloß ironiſch gemeint, denn wie Fauſt eben durch jenes Streben ſchon eine falſche Kategorie anwendet, ebenſo geht allerdings derjenige Erklärer fehl, der nach derſelben Kategorie verfährt, aber auch nur dieſer. Wie fad! Wie gar nicht an der Stelle! Ganz erzwungen und wahrlich ohne Sinn bringt er dieſelbe Kategorie herbei zum Abſchluſſe des Bündniſſes. „Fauſt beharrt auf dem Bündniſſe, indem er ſich in die Aeußerlichkeit der Erſcheinung, welcher das Innere fehlt, in die Vielheit der Dinge, welcher die Einheit mangelt, zu ſtürzen und darin unterzugehen wünſcht.“ Dies hieße einen ganz geiſtloſen, grobſinnlichen Genuß ſuchen, ſich in Vergnügungen wälzen, bei denen man nichts denken kann. Dies iſt aber doch offenbar nicht Fauſt's Abſicht. — Indem der Verf. zu den ſchönen Stanzen der Zueignung die Stimmung des Dichters bei der Wiederaufnahme des wunderbaren Stoffes ſchildert, fällt ihm ein, daß die Geburtswehen poetiſcher Production der Weltſchöpfung gleichen, und da ja in Goethes Fauſt ohnedies nichts weniger als die ganze Welt, ja noch mehr enthalten iſt, ſo verſäumt

er nicht, gewichtig auszusprechen: ... „und hienach ist der Anfang des Gedichts der Anfang der Welt oder der Act der Schöpfung aus dem unendlichen Nichts, und der Anfang des Geistes“ u. s. f. Gelegentlich erfahren wir hier, daß der Verf. hübsch ordentlich glaubig eine Weltschöpfung in der Zeit annimmt. — Sagt der Director im Vorspiel vom gewöhnlichen Theaterpublikum, daß es nicht fähig sei, ein Gedicht als Ganzes in sich aufzunehmen, so denkt Herr Göschel sogleich an die Tendenzen der wissenschaftlichen Kritik: „hier wird uns das Zeitalter leibhaftig vor Augen gestellt, das sich nur noch in analytischer Kritik gefällt, welches selbst Homer's Gedichte nicht mehr in ihrer Einheit zu begreifen fähig ist“ u. s. w. Ach, so weit hat der praktische Mann, der Director, wahrlich nicht gedacht! — Heißt es von den Spaziergängern vor dem Thore, sie seien aus der Nacht der Kirchen, der Enge der Straßen auferstanden, so druckt Hr. Göschel das Wort „auferstanden“ groß, als ob dahinter ein geheimer theologischer Sinn stäcke. Ist es in der Nähe des Frühlings, wo Faust auf diesem Spaziergang den Schmerz seiner Zerrissenheit ausspricht, so nimmt der Verf. einen mühsamen Umweg, um die Stelle aus Rameau's Neffen zu citiren, die Hegel in der Phänomenologie anführt — warum? weil darin auch etwas von einem Frühlingsmorgen steht, denn sie ist wahrlich ganz bei Haaren herbeigezogen. Was hat Faust in seiner gegenwärtigen Stimmung mit jener Aufklärung zu schaffen, von welcher es in Rameau's Neffen heißt: an einem schönen Frühlingsmorgen giebt sie mit dem Ellbogen dem Cameraden einen Schub u. s. w.?

Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, wo freilich disparate

Richtungen des Zeitgeiſtes auftreten, nimmt er in ſeiner Weiſe ebenfalls ſo, als ſei es hier ganz ausdrücklich um Aufſtellung und Löſung aller möglichen Hauptgegenſätze — Vernunft und Verſtand, Idealität und Realität u. ſ. w. zu thun.

Ich werde noch einige auffallende Proben davon, wie ſich der Verf. von ſeiner wunderlichen Ideen-Aſſociation herumziehen läßt, beibringen, zuvor will ich auf einige unrichtige Auslegungen aufmerkſam machen. — Die Definition, die der Verf. von der Magie giebt, iſt, wenn ich ſeine hyperphiloſophiſche Diction verſtehe, falſch. „Das Dunkle iſt die Materie, das letzte Experiment der Hylologie iſt die Magie; es ſcheint praktiſch, iſt aber theoretiſch.“ „Die Magie kann als das Extrem der Theorie, die den Uebergang in das praktiſche Gebiet nicht finden kann, dasjenige, was ideelle Realität hat, auch körperlich und handgreiflich erlangen.“ Die Magie überhaupt, ſo auch in der Sage von Fauſt, iſt zunächſt rein praktiſcher Art, denn ſie ſucht die Verbindung mit dem Geiſterreiche nur um reellen Genuſſes willen. Goethe hat ihr allerdings eine andere Wendung gegeben, indem Fauſt durch ſeine Wißbegierde getrieben wird, ſich mit den Geiſtern in Rapport zu ſetzen; eben darum iſt aber auch die Magie bei ihm ein rein theoretiſches Verhalten, und hat der Zuſatz „die den Uebergang“ u. ſ. w. durchaus keinen Sinn. Praktiſch ſind daran nur etwa die Mittel, durch die er die Geiſter zwingt, aber dieſe meint wohl hier der Verf. nicht. — Den Erdgeiſt hält der Verf. für identiſch mit Mephiſtopheles und, wie es überhaupt unter dem Texte von Citaten namentlich aus Hegel wimmelt, ſo hat er natürlich hier die Stelle aus der Phänomenologie (ſ. d. Abſchn.: Die Luſt und die Nothwendigkeit), wo Hegel ausdrücklich auf Fauſt hindeutet.

zu citiren nicht unterlaſſen. Der Kern des Pudels iſt der Erdgeiſt, „dem das Sein nur, welches die Wirkſamkeit des einzelnen Bewußtſeins iſt, als die wahre Wirklichkeit gilt.“ Für dieſe Auffaſſung, wornach der Erdgeiſt der Geiſt der im Genuß ihrer Einzelheit nichts Feſtes achtenden Individualität iſt, kann man die Scene in Wald und Höhle anführen, wo Fauſt den erhabenen Geiſt (offenbar den Erdgeiſt) als denjenigen nennt, der ihm den Geſellen beigab u. ſ. w., ferner die Scene nach der Walp.-Nacht, wo Fauſt mit den Worten: wandle ihn, du unendlicher Geiſt u. ſ. w. den Mephiſtopheles in enge Beziehung zum Erdgeiſt ſetzt. Demnach hat Hr. Weiße wohl Recht, wenn er hier noch die Fäden eines urſprünglich anderen Plans bemerkt, wonach der Dichter dem Erdgeiſt überhaupt eine größere Rolle einräumen und durch ihn die Verbindung Fauſt's mit dem dämoniſchen Begleiter vermitteln wollte. Dieſen Plan aber hat Goethe, wie mir ſcheint, aus dem richtigen Gefühle wieder fallen laſſen, daß er das anfänglich ganz reine theoretiſche Streben Fauſt's nicht mit dem ſpäteren Genußleben confundiren dürfe, deswegen ſetzt er den Erdgeiſt als Repräſentanten des Naturlebens nur in theoretiſche Beziehung zu Fauſt, und obwohl bei dem Begriff des Naturlebens der der Sinnlichkeit nicht fern liegt, ſo ſonderte er doch den Geiſt der Sinnlichkeit und Bosheit in Mephiſtopheles ganz von dieſer reinen Erſcheinung ab, verſäumte aber, die Spuren der früheren Abſicht zu tilgen. Aber auch nach dieſer ſollte der Erdgeiſt und der Geiſt der Begierde keineswegs ſo geradezu identificirt werden, wie Hegel und Göſchel thun. — Folgende Bemerkung über den Schluß des erſten Geſprächs zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles mag ein Anderer als ich verſtehen: „Mit einem kurzen

Gespräche, in welchem sich an der gefühlten Unangemessenheit des Einzelnen zum Ganzen, der Natur zur Idee, und des Seienden zum Seinsollenden jene Abstractionen entwickeln, welchen alles Entstehen und Vergehen in der Form der auseinandergerissenen Zeit auf nichts hinaus zu kommen scheint, entfernt sich Mephistopheles." Zu dem zweiten Gespräche, wo so viel Dunkles und Schwieriges ist, erhalten wir nur flüchtige Bemerkungen, wie denn überhaupt alle diese Schriften, auf beiden Reihen, die Zeit großentheils zubringen, zu erklären, was keiner Erklärung bedarf, und was ihrer am meisten bedarf, unerklärt liegen lassen. Die treffliche, aber etwas dunkle Stelle, wo Mephistopheles dem Faust, der genießend sein Selbst um Selbst der Menschheit erweitern will, antwortet: Associirt euch mit einem Poeten u. s. w., ist flüchtig übergangen oder vielmehr falsch erklärt: „der Teufel verweiset ihn auf die luftige Imagination und auf die grenzenlosen Gedanken zerfahrner Poesie, in welcher die Zerstreuung und die Vergessenheit seiner selbst zugleich mit selbstgenügsamer Behaglichkeit an sich selbst vollauf zu finden sei." Der Sinn ist ja vielmehr, daß Mephistopheles den Faust, der ein Absolutes und Höchstes der Genüsse verlangt, in seinen Wünschen, die für das Interesse des Mephistopheles viel zu hoch und geistreich sind, herabzustimmen sucht und daher ironisch sagt, nur die Phantasie eines Poeten könne das Absolute, das er verlange, träumen, worin das Unvereinbare verbunden sei. Den schönen Monolog in Wald und Höhle findet man doch endlich einmal richtig erklärt, und gerade an dieser Stelle einen tiefen Blick in die wahre Bedeutung des Mephistopheles und seine Unzertrennlichkeit von Faust eröffnet; aber jener curiose Witz, der um der entferntesten Aehnlichkeit

leben lasse. Weil das Intermezzo in der Walpurgis-Nacht überschrieben ist: Oberon's und Titania's goldne Hochzeit, so ist hiemit offenbar angedeutet, wie aus den höchsten und letzten Gegensätzen und Scheidungen die endliche höchste Einigung entspringt. Es ist Nacht, das Feld offen, als Faust und Mephistopheles auf schwarzen Pferden am Rabensteine vorüberbrausen —: „Im offenen Felde, das keine Grenzen hat, zerstreuen sich die Gedanken; in Wald und Höhle sammeln sie sich wieder.“ In des wahnsinnigen Gretchens Gesange — meine Mutter, die Hur u. s. w. — da werd' ich ein schönes Waldvögelein, fliege fort! — es sind Worte des ermordeten Bruders in dem Märchen vom Machandelboom, der sich als Vogel zur Rache aufschwingt —, findet der Verfasser vollkommen bestimmt den christlichen Begriff der Erbsünde und der Erlösung ausgesprochen. Das ganze Mährchen, aus welchem Gretchen diese Strophen singt, deutet Hr. Göschel dahin. Dasselbe hat aber keinen andern Zweck, als darzuthun, wie das Verbrechen sich rächt, müßte auch die ganze Natur in ihren Angeln krachen. Der ermordete Bruder wird neu belebt, den Mord zu bestrafen, es ist hier von keiner Auferstehung im geistlichen Sinne die Rede, er lebt nachher auf dieser Erde fort. Aber so eine wirre Einbildungskraft rührt Alles in Einen Brei zusammen.

Zwei Anhänge der Schrift beschäftigen sich, der eine mit Schöne's Fortsetzung des Faust, die es wahrlich nicht werth ist, der andere mit der Sage vom ewigen Juden.

Beobachtet nun die vorliegende Schrift im Auskramen aller im Obigen geschilderten Grillen und Absonderlichkeiten noch ein gewisses Maß, so erscheinen diese dagegen bis zum Gipfel der

Tollheit und des Wahnsinns gesteigert in folgendem Schriftchen, das der Verf. mit der Bestimmung, die Abhandlung zu ergänzen, später erscheinen ließ:

Herold's Stimme zu Goethes Faust ersten und zweiten Theils, mit besonderer Beziehung auf die Schluß-Scene des ersten Theils von C. F. G.....l. Leipzig 1831.

Die Einleitung bildet eine Erörterung über das Wesen der Kunst, welche neben vielem Wahren und tief Gedachten den schiefen Satz aufstellt, daß die schöne Form den geistigen Inhalt auf doppelte Weise enthalte, auf symbolische, sofern derselbe mit ihr ganz identisch und sie von ihm gesättigt sei, und auf allegorische, sofern sie denselben auch als außerhalb ihrer, als ein Anderes ihrer enthalte. Dies ist wie die allegorische Interpretation des Origines, die neben dem Wortsinn und dem nächsten geistigen Sinn noch einen dritten allegorisch mystischen zwischen den Linien sucht, und widerlegt sich durch das, was wir schon früher über Allegorie sagten und durch das A B C jeder gesunden Aesthetik. Mit diesem Satze glaubt denn der Verf. all den Wahnwitz zu schützen, den er nun besonders über die Schluß-Scene des ersten Theils vorbringt, und der sich darin zusammenfaßt, daß erstens Zug um Zug bis auf die unbedeutendsten Nebendinge herunter allegorisch gedeutet, zweitens diese Bedeutung nicht in philosophischer, sondern in der erbaulich theologischen Form des Dogma gefaßt wird und wir statt einer wissenschaftlichen Abhandlung eine Predigt erhalten.

Der Schlüsselbund, womit Faust Gretchens Kerker öffnet, bezeichnet die falsche Selbsthilfe moralischer und intellectueller Kraft; das Nachtlämpchen, das er mitbringt, ist das Nachtlämpchen seichter Verstandes-Aufklärung, der matte, düstere Schein vereinzelter Vernunft, womit sie im Lichte zu wandeln meint. Wenn Faust das wahnsinnige Gretchen zuerst außerhalb des Kerkers singen hört, und im Buche steht: es singt inwendig, so heißt dies, daß eigentlich nicht Gretchen, sondern in ihr ihr Kind singe; das Kind singt in ihr über der Mutter und des Vaters Schuld, über die Erbsünde. Die Worte aus dem Mährchen vom Machandelboom finden nun erst vollends ihre ganze, tiefsinnige Deutung: mein Schwesterlein klein hub auf die Bein an einem kühlen Ort. Der kühle Ort ist das Grab, und aus den gesammelten und aufgehobenen Gebeinen „springt auf einmal das Dogma hervor, welches zwischen dem Jammer dieses Sündenlebens und der vollendeten Freiheit der Kinder Gottes die Mitte oder Vermittlung macht, nämlich der Tod und die Auferstehung.“ Daß es nicht bloß Gretchen, sondern auch der Dichter so gemeint hat, beweist die Erzählung von Sperata, Mignons Mutter, in Wilh. Meisters Lehrjahren, die am Ufer ihres Kindes Gebeine sucht, die gesammelten Beinchen zusammenfügt und ihre Belebung erwartet. Wie kann man da noch zweifeln, daß den Dichter die Lehre von der Auferstehung vielfach beschäftigt haben muß? (S. 89). Warum beruft sich doch Herr Göschel nicht auch auf Goethes osteologische Studien? Wenn Faust Gretchen zuruft: die Thüre steht offen! so sagt unser Interpret, wenn Gretchen noch eine Thüre offen stehe, so sei es nicht diese. Wenn Gretchen in gräßlichem Gesichte den letzten Tag, den Tag ihrer Hinrichtung

ſchon grauen ſieht, ſo meint ſie zunächſt zwar dieſen, eigentlich aber den jüngſten Tag, und die Worte: es iſt eben geſchehen, gehen nicht nur auf den zerſtörten Kranz, ſondern auf den letzten Henkerſtreich. Ruft Fauſt aus: o wär' ich nie geboren! ſo iſt damit ausgedrückt, daß die Geburt ohne die Wiedergeburt zum Elend führt.

Doch genug der Beiträge zur Geſchichte des menſchlichen Wahnſinns.

Aeſthetiſche Vorleſungen über Goethes Fauſt, als Beitrag zur Anerkennung wiſſenſchaftlicher Kunſtbeurtheilung, herausgegeben von Dr. H. F. W. Hinrichs, ordentl. Prof. der Philoſ. an d. Univerſität zu Halle. Halle 1825.

Ich will mich über dieſes Buch kurz faſſen. Wenn ich in der gegenwärtigen Muſterung die Schriften Anderer, von denen ich überzeugt bin, daß ſie gerade ſo ſind, wie eine Schrift über ein Kunſtwerk nicht ſein ſoll, Schritt für Schritt durchwanderte, ihre Verkehrtheit aufzuweiſen, ſo that ich dies, weil ich nicht vorausſetzen durfte, daß die Verf. und ihre Leſer von dieſer Verkehrtheit, jene ein Bewußtſein, dieſe hinlängliche Kenntniß haben. Von Hrn. Hinrichs aber habe ich die Ueberzeugung, daß er das Verfahren der vorliegenden Schrift jetzt ſelbſt nicht mehr billigt, und will daher dem achtungswerthen Philoſophen nicht den unwillkommenen Dienſt erweiſen, daß ich eine Geſtalt ſeiner Vergangenheit, über welche längſt Gras gewachſen iſt, in ihrer Schwäche

aufdecke. Ebenſowenig braucht es einer Belehrung für das Publikum, denn außer der Schule kann dieſes Buch Niemand leſen, und die Schule ſelbſt iſt doch wohl von der Manier deſſelben bereits zurückgekommen. Dürfte ich Beides nicht vorausſetzen, ſo müßte ich darthun, daß man mit aller Mühe keine vollkommnere Karikatur der „abſoluten“ Philoſophie, keine höhere Steigerung und Vereinigung der Verkehrtheiten, in welchen dieſe Litteratur ſich bewegt, keine beſſere Parodie derſelben hervorbringen könnte. Ich müßte darthun, daß die Philoſophie ſich nicht ſchlechter empfehlen kann, als wenn ſie auch außerhalb der ſtreng geſchloſſenen Wiſſenſchaft, wenn es darauf ankommt, ihren Inhalt in Fluß zu bringen und in ein gegebenes Gebiet, das bis jetzt von ihr nicht durchdrungen war, hineinzuleiten, das Geraſſel und Getrampel ihrer Terminologie (deren Nothwendigkeit und Werth ich am rechten Orte vollkommen anerkenne und gegen das Geſchrei ſeichter Köpfe über Mangel an Popularität eifrig in Schutz nehme) vernehmen läßt, daß dem Hörer die Ohren ſauſen, und auf Stellen wie folgende mich berufen: „Als Weſen überhaupt kann Margarete deswegen die Religion nur wiſſen und an daſſelbe glauben, inſofern ſie ſich ſelbſt und Alles, was nicht das Weſen ſelber iſt, als ein Nichtiges und Unwahres weiß, ſo daß eben dieſes ihr Wiſſen von dem Weſen mit dem Wiſſen ihrer ſelbſt als eines Nichtigen im Gegenſatz des Weſens ſelber verbunden iſt. Alſo ihr Wiſſen des Weſens als des Wahren und das Wiſſen ihrer ſelbſt als des Unwahren vermittelſt ihrer Beziehung auf das Weſen, welche Beziehung der Gegenſatz ihrer gegen daſſelbe iſt, iſt Ein Wiſſen und deshalb nicht ein verſchiedenes Wiſſen, als ob das eine Wiſſen ohne das andere ſein könnte. Dieſes Wiſſen

beſteht einzig und allein in dem Bewußtſein Margaretens, welches Bewußtſein als das Wiſſen ihres von dem Weſen getrennten und nur in dieſer Trennung von dem Weſen wiſſenden Gemüths" u. ſ. w. Ich müßte dann den Leſer fragen, ob ihm von dieſer Stelle unmittelbar nach ihrer Leſung etwas Anderes im Kopfe ziſche und ſumſe, als lauter W, J, E, S? Ich müßte zugleich auf die ungemeinen Härten der Sprache und Conſtruction, wodurch der Schüler ſeinen Lehrer noch weit überbietet, aufmerkſam machen, und wie er die kleinen Eigenheiten deſſelben nachahmt, z.. B. das lächerliche „Näher" —: „den luſtigen Geſellen in Auerbachs Keller iſt näher jeder Tag ein Feſt" — „ſie ſuchen die Langeweile durch irgend eine Dummheit und was dergl. mehr zu entfernen und näher dadurch zu beſeitigen, daß ſie ihr Thun und Treiben im Gegenſatze des allgemein Vernünftigen geltend machen."

Ich müßte ferner nachweiſen, wie Goethes Fauſt eigentlich gar nicht das Object dieſer Schrift iſt, ſondern vielmehr nur die Unterlage, auf welcher Hegel'ſche Philoſophie docirt wird; wie hier die halbe Phänomenologie, Encyclopädie, Rechtsphiloſophie, Religionsphiloſophie auszubeuten die einzelnen Stellen des Gedichts Gelegenheit machen müſſen. Gretchen geht in die Kirche, und wir bekommen eine halbe Religionsphiloſophie, u. ſ. f. Die natürliche Folge davon, daß der Verf. immer Hegel ſtatt Goethes Fauſt im Auge hat, iſt, daß er Manches, um Hegel'ſche Philoſophie dabei anzubringen, geradezu falſch deutet; ſo nimmt er, von der ſchon angeführten Stelle der Phänomenologie verführt, den Erdgeiſt geradezu für den Geiſt der Begierde; ſo ſagt er, weil in der Rechtsphiloſophie der Selbſtmord von dieſer Seite gefaßt wird, Fauſt wolle durch den Selbſtmordverſuch ſeine ab-

ſtracte, leere Freiheit bewähren, da doch bei Fauſt noch ganz andere poſitive Triebfedern hiezu wirken; darüber werden denn weſentliche Punkte, wie die Erklärung Fauſt's in der Wette, daß er verloren ſein wolle, ſo wie er ſich auf ein Faulbett lege, überſehen. Iſt denn Goethes Fauſt dazu da, um Hegel'ſche Philoſophie vorzutragen? Steht denn nicht dieſe bereits an ihrem Orte, in Hegel's Schriften, gedruckt?

Ich müßte ferner hervorheben, wie der Verf. ohne alle Kritik das Gedicht, als hätte es der heilige Geiſt in Perſon gemacht, als ſchlechtweg vollkommen nimmt, ja gleich in der erſten Vorleſung erklärt, es ſolle alles Einzelne darin als nothwendig und vernünftig erkannt werden. Ich müßte Beiſpiele anführen, wie ihn dieſer Grundſatz verleitet hat, Nebendinge, die ſo klar ſind, daß ſie keiner Deutung bedürfen, mit feierlicher Gründlichkeit zu deduciren, z. B. die Erſcheinung des Mephiſtopheles als Pudel: „das Thier allein vermag außer dem Menſchen wegen ſeiner freien Selbſtbewegung den Ort zu ändern, und iſt deshalb nicht, wie jedes andere Lebloſe und Lebende, z. B. die Pflanze, an denſelben (ſ. denſelben) gebunden. Es iſt darum auch nur (das „nur“ falſch geſtellt) im Stande, ſich unſern Spaziergängern zugeſellen und ſich den Menſchen überhaupt anſchmiegen zu können („zu können“ iſt pleonaſtiſch); jedoch iſt es nicht gleichgiltig, welches Thier jener Vorſtellung entſpreche, indem der Inſtinct deſſelben ſich auf die Vorſtellung beziehen muß. Ein Vogel, Fiſch u. ſ. f. kann es nicht ſein, weil ſolche Thiere von der Natur in die Luft, das Waſſer geworfen aus Inſtinct den Menſchen fliehen, auch nicht die Schlange, die doch von jeher als Symbol der Verführung zum Böſen vorgeſtellt worden, weil dieſelbe nur im

Paradieſe verführen kann. Alſo dasjenige Thier, deſſen Inſtinct vor allen andern ausſchließlich auf die Individualität des Menſchen gerichtet iſt, würde der Forderung der Vorſtellung nur (das „nur“ wieder falſch geſtellt) genügen können, indem es als Thier überhaupt der Form des Bewußtſeins wegen als Anderes angeſchaut wird, als auch (wo iſt denn das „ſowohl“?) vermittelſt ſeines Inſtinctes die etwaige Fremdheit entfernt und tilgt. Wenn der Hund überhaupt ein ſolches Thier iſt, ſo iſt doch näher der Pudelhund derjenige Hund, deſſen Inſtinct ausſchließlich am meiſten auf die Individualität des Menſchen geht, ſtatt daß der Inſtinct andrer Hunde ſich mehr oder weniger mit auf Andres bezieht.“ Ich würde anführen, wie der Hr. Verf. darthut, daß Fauſt, da er die ganze Welt und damit das Allgemeine ſelber nicht in Bauſch und Bogen aufſchnabuliren kann, mit einem einzelnen Gegenſtande den Anfang machen, und daß dieſer Gegenſtand nicht z. B. ein lebloſes Ding, das darum wohl verzehrt wird, ſondern ein wirkliches Mädchen ſein mußte. Ich würde nachweiſen, wie dieſe Manier ihn nothwendig auch zum allegoriſchen Deuteln verleiten mußte, und als Belege deſſelben anführen, wie er über das Aufſchwellen des Pudels ſagt, es ſei die ſich frei geſtaltende Vorſtellung des Böſen und damit die ſich verwirklichende freie Geſtaltung des freien Wiſſens ſelber; wie er ſagt, Fauſt fliege deswegen mit Mephiſtopheles auf dem Mantel fort, weil der Beginn ſeines neuen Lebenslaufes ſelbſt ein ihm Aeußerliches ſein müſſe; wie das Verſchwinden Fauſt's mit Mephiſtopheles am Schluſſe erklärt wird für die Vorſtellung des Schickſals als ſolchen, inſofern daſſelbe als der Inhalt ſeiner Gewißheit ſein unverſöhntes Bewußtſein ausdrückt und von demſelben als ſeine Macht anerkannt wird u. ſ. w.

Ich wünsche eifrig, daß der ernste Denker, dessen unbedingtes Zutrauen zu der Kraft des Begriffs und reine Begeisterung für die Wissenschaft und Freiheit im Geiste ich aufrichtig verehre, in diesem Urtheile nur seine eigene durch die Zeit aufgehellte Einsicht erkennen, daß ich aus ihm selbst heraus gesprochen haben möge, und wo er hierüber mit seinem Bewußtsein noch nicht ganz im Klaren ist, diese freundlich gemeinten Bemerkungen, die ihm vielleicht hiezu behilflich sein können, von ihm nicht verkannt werden möchten.

Vorlesungen über Goethes Faust. Von F. A. Rauch, Dr. phil. u. Privat-Docenten an der Univ. zu Gießen. Büdingen, 1830.

In der Vorrede sagt der Verf.: „Dem Grundsatze gemäß, daß das zu Beurtheilende von einem höheren Standpunkte betrachtet werden müsse, als der sei, auf welchem es selbst sich darstelle, wurden den einzelnen Abtheilungen allgemeine Betrachtungen vorangeschickt, auf welche dann der weitere Inhalt der Tragödie Beispielsweise zum leichteren Verständnisse bezogen wurde.“ Nun, der Mann ist doch ehrlich; wenn Andere sich noch den Schein geben, als reden sie von Goethes Faust, während sie nur ihre Philosophie vorzutragen beabsichtigen, so bekennt er offen, daß er Philosophie doctren, und das Gedicht nur Beispielsweise anführen wolle. Er hält auch tüchtig Wort, denn er beginnt mit nichts Geringerem, als einem Auszug aus dem ganzen Hegel'schen System auf 20 Seiten. So wird er mir denn

auch erlauben, daß ich ihn unter die Schriftſteller über Goethes Fauſt gar nicht zähle; denn wenn ich hier alle Schriften durchgehen müßte, wo Goethes Fauſt beiſpielsweiſe angeführt wird, ſo hätte ich keine kleine Arbeit. Ich bin ohnedies müde, ſehr müde.

Karl Roſenkranz

hat an mehreren Stellen ſeiner Schriften der Sage vom Dr. Fauſt und der Goethiſchen Tragödie eine lebhafte Aufmerkſamkeit geſchenkt. Was er in ſeiner Geſchichte der deutſchen Poeſie im Mittelalter über die Sage bemerkt, iſt um ſo treffender, als man ſonſt ganz verſäumt hat, den heiteren Humor, der ein weſentliches Element dieſer Zauberſtückchen iſt, zu ſehen und zu genießen. In ſeiner Schrift: „Ueber Calderon's Tragödie vom wunderthätigen Magus. Ein Beitrag zum Verſtändniß der Fauſtiſchen Fabel.“ (1829) ſtellt er eine geiſtreiche Vergleichung zwiſchen Calderon's und Goethes Drama an, die Volksſage aber nimmt er zu hoch und findet wie Göſchel zu viel in ihr, wenn er ſagt: der Erfinder, wie der Mainzer Fauſt, der, wie dieſer, durch äußere Noth auf ſich ſelbſt Zurückgewieſene; der wie Paracelſus die Natur mit eigenen Augen durchſpähende und den Zuſammenhang des mikrokosmiſchen und makrokosmiſchen Lebens in ſeiner magiſchen Einheit Herausforſchende; der wie Carteſius an der Wahrheit des gemeinen Wiſſens Verzweifelnde — und noch andere Geſtalten des Bewußtſeins (wie viele denn am Ende?) ſeien in dieſer Einen zuſammengeſchmolzen. Des Verf. Schrift:

„Ueber Erklärung und Fortsetzung des Faust im Allgemeinen und insbesondere über christliches Nachspiel zur Tragödie Faust.“ (Leipzig, 1831) kann ich nicht zur Hand bekommen. In seinem Schriftchen: „Zur Geschichte der deutschen Litteratur.“ (1836) giebt er nebst einigen Beiträgen zur Geschichte der Sage und Bemerkungen über andere poetische Bearbeitungen derselben aus neuerer Zeit seine Ideen über den zweiten Theil der Goethischen Tragödie nebst einem Interpretations-Versuch ihres Hauptinhalts, wie solche zum Theil schon früher in den Berliner Jahrb. standen. Hr. Rosenkranz sieht ein, daß dieser zweite Theil vollkommen allegorisch ist, daß es an einer Geschichte, an einer sich abrundenden Handlung, an der dramatischen Wärme fehlt, er giebt zu, daß, dramatisch genommen, die vier ersten Acte ganz wegfallen konnten, wie dies auch von einem so rührigen und lebhaften Geiste, der sein Urtheil durch ein umfassendes Studium der Poesie ausgebildet hat, nicht anders zu erwarten war. Wenn er es aber einsieht und zugiebt, warum hat er denn vor diesem Ding einen so ungeheuren Respect, daß er „mit staunendem Blick, mit klopfendem Herzen, mit schüchternster (auch einer der fatalen altgoethischen Superlative) Bangigkeit, von tausend Gefühlen und Ahnungen erregt, vor dem Gedichte steht, um die Absicht des Meisters vorläufig zu deuten?“ Und wenn er selbst sagt: die Haupttendenz eines Gedichts müsse sich sogleich aufdringen, und es würde ein schlechtes Machwerk sein, wenn es nicht das erste Mal, wo es einem Volke zum Genusse geboten wird, dessen lebendiges Interesse erregte, wenn dies erst aus mikrologischen Entdeckungen, aus feiner Enträthselung versteckter Anspielungen hervorgehe, wenn die Begeisterung aus der Gelehrsamkeit

und Scharfsinnigkeit des Dichters entspringen sollte u. s. w., — wie kann er übersehen, daß dies nichts als ein Urtheilsspruch der Verwerfung über das ganze Product ist? Denn nicht bloß gleichgiltige Einzelheiten, sondern ganze auftretende Figuren, die eine große Rolle spielen, wie der Homunculus, ganze Acte sind unverständlich und nur durch Gelehrsamkeit und grübelnden Scharfsinn zu deuten; die Haupttendenz erhellt zwar aus dem letzten Acte, aber eine Beziehung desselben auf die vier andern findet gar nicht statt. Uebrigens hat das Volk das Urtheil bereits ausgesprochen, das Hr. Rosenkranz selbst für competent erklärt: es hat dieses Machwerk auf die Seite gelegt. Ich lasse es auf eine Probe ankommen, ob unter tausend Besitzern der Goethischen Werke je mehr als Einer zu finden ist, in dessen Bibliothek auf diesem Bande nicht der Staub fingersdick liegt. Hr. Rosenkranz hat auch durch sein: „Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust.“ (1831) eine Zärtlichkeit gegen die Allegorie zu erkennen gegeben, die offenbar über die Grenze des Erlaubten geht. Faust findet vollkommene Versöhnung seiner theoretischen Zerrissenheit in der Hegel'schen Philosophie, und in ihr erscheinen nun die verschiedenen Zeitgegensätze in der Theologie ausgeglichen. Ich weiß wohl, daß Hr. Rosenkranz diese verstificirte Prosa nicht für wahre Poesie ausgeben will; allein ich muß eben doch fragen: warum macht er dann solche Sachen? Poesie ist es nicht, das weiß er; es ist aber auch nicht Prosa, weil die poetische Form verhindert, das prosaische Thema in der Deutlichkeit, die seine höchst nüchterne Natur verlangt, zu entwickeln; es ist kein Fuchs und kein Haas, nicht warm und nicht kalt, die verschiedenen Elemente, die es zusammenbinden will, absolute Prosa und Poesie, heben ein-

ander auf jedem Schritte auf. Oder nicht? Ich führe nur die letzten Worte Faust's an, und es frage sich dann Jeder, was das sei:

Vielleicht ist nicht mehr fern die Zeit,
Wo ganz erlischt der alte Streit.
Brennt nur des wahren Wissens Licht,
Dann auch am Glauben es nicht gebricht,
Und fehlt's am rechten Glauben nicht,
So mangelt auch das Wissen nicht.

Es giebt nur Ein Mittel, solche Gegenstände in die Poesie hereinzuziehen, die phantastische Komik, wie sie Tieck in seiner Gewalt hat, wie sie im Zerbino, im gestiefelten Kater sprudelt. Man könnte mit diesem Mittel ausgerüstet alle möglichen antithetischen Tendenzen der Wissenschaft aufführen, nur immer so närrisch als möglich; man dürfte dann die Allegorie in vollem Maße anwenden, denn, und durch diese Schlußbemerkung ergänze ich alle bisherigen Bemerkungen über Allegorie, die komische Allegorie wird wieder poetisch, indem gerade durch den Widerspruch der Einsicht, daß das Bild nur Zeichen eines Begriffs sei, mit der Nöthigung, dieses Bild doch als etwas Wirkliches und Lebendiges zu betrachten (wie im Fortunat, wenn der Zufall auf der Treppe Räder schlägt u. s. w.) der heiterste humoristische Effect erreicht wird, ähnlich der Parabase. Dann müßte aber freilich auch die satyrische Lauge weit schärfer sein, als in diesem Nachspiele; welch' ganz anderes Bittersalz könnte man noch den Rationalisten, Supranaturalisten, Gefühlstheologen eingeben, als hier geschehen ist!

Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust. Nebst einem Anhange zur sittlichen Beurtheilung Goethes. Von Ch. H. Weiße. Leipzig, 1837.

Der Verf. unternimmt es, „jetzt zum ersten Male das zu geben, was als Ziel einer jeden auf wissenschaftlichen Werth Anspruch machenden Besprechung eines Kunstwerks vorschweben muß, was aber gegeben zu haben seines Wissens noch keiner derer, die bisher über das Gedicht das Wort genommen, behauptet hat: eine Kritik des Werks, eine Kritik in dem höheren umfassenderen Wortsinne, zu welchem in der deutschen Litteratur dieses Wort seit Lessing und Winkelmann ausgeprägt ist.“ — Wie wohlthuend ist die Erscheinung eines solchen Werks in der Faust-Litteratur nicht bloß, sondern in der Litteratur über Goethe überhaupt! Goethe hat bis jetzt noch keinen Kritiker gefunden, er hat nur enthusiastische Freunde, die ihn für etwas Absolutes nehmen, und unedle Feinde *). Den ersten Anfang zu einer kritischen Betrachtung dieser großen Persönlichkeit hat Gervinus in seinem Schriftchen über den Goethischen Briefwechsel gemacht, den ersten kritischen Versuch an Faust macht gegenwärtige Schrift, die erste, die es wagt, mit Freiheit des Geistes das Gedicht sich gegenständlich zu halten, und seine ästhetischen Mängel zwischen seinen unübertrefflichen Vorzügen aufzusuchen. Ich glaube, daß dieser Versuch in wesentlichen Punkten nicht gelungen ist, aber das soll mir die Freude und Achtung nicht schmälern, mit der ich ein Unternehmen begrüße, das um so schwieriger war, als

*) Gervinus hatte damals sein größeres Werk noch nicht geschrieben.

die herrschende unkritische Bewunderung dieser Tragödie unwillkürlich den Einzelnen mit fortreißt und verjährte Gewohnheit ihm die Emancipation aus dieser blinden Pietät erschwert. Auch hat sich Hr. Weiße diesmal einer gelenkigen Darstellung beflissen, nur hie und da verfällt er in die kieselsteinige Sprache, die seine anderen Werke unverdaulich macht, und Ref. wünscht von Herzen, daß dieser Fortschritt auch seiner weiteren wissenschaftlichen Thätigkeit zu Gute kommen möge.

Der Verf. hat eingesehen, daß der Tragödie die eigentliche dramatische Einheit und Abgeschlossenheit abgeht, daß Alles, was der Dichter dem zuerst erschienenen Fragmente später hinzugab, trotz all seiner Kunst und allem Scharfsinn der Ausleger nicht den Erfolg hatte, die Dichtung zu einem organisch vollendeten Kunstwerk zu erheben, daß nicht nur der erste Theil eben so ungleichartige als ungleichzeitige Bestandtheile in sich vereinigt, sondern daß auch nach der Erscheinung des zweiten Theils das Ganze ein Fragment blieb. Kräftig erklärt er sich gegen die speculative Deutungswuth, welche in dem Gedichte einen Inbegriff aller Philosophie finden will, statt den schaffenden Dichtergeist anschauend zu genießen, nach metaphysischen und theologischen Systemen gräbt, während doch jede philosophische Deutung „so lang im Unsicheren und Bodenlosen sich bewegt, als nicht eine Kritik des Werks über die Entstehung und die Zusammensetzung des Werks im Ganzen, über den dichterischen Werth und Charakter der einzelnen Scenen das richtige Bewußtsein eröffnet hat.“

Der Mittelpunkt nun, aus welchem die Kritik des Verf. operirt, ist die Behauptung, daß das erste Fragment des ersten Theils der Tragödie, das 1790 erschien, mit dem zweiten Ge-

ſpräche zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles bei den Worten: „Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt“ u. ſ. w., begann und mit mancherlei Abweichungen von der ſpäteren Ausgabe das Gedicht bis zu der Scene in der Kirche fortführte, auf derjenigen Weltbetrachtung ruht, welche dem Dichter anfing aufzugehen, als er im Begriffe ſtand, von der Sturm- und Drangperiode zu der Periode der Klarheit und Beſonnenheit überzugehen. Es war die Libertinage der Genialität, welche in jener Periode chaotiſch aufbrauſenden Gefühls der Schöpferkraft mit den falſchen Geſetzen flacher Verſtandespoeſie und ſpießbürgerlicher Moral zugleich die ewig gültigen der Sittlichkeit und der künſtleriſchen Beſonnenheit über den Haufen zu werfen Luſt bezeugte, die rohe Naturkraft des Genius als Höchſtes in der Poeſie und im Leben aufſtellte, und was ein Genie that, für gut erklärte, weil ein Genie es gethan. Dieſer Uebermuth mußte ſich rächen durch augenſcheinliche Gefahr der Verwilderung und Entſittlichung, und es kam nun darauf an, ob das geniale Individuum die ſittliche Kraft beſaß, aus dieſem Chaos ſich zu ſammeln, die rohe Naturkraft zu bändigen und ſich durch den Ernſt angeſtrengter Selbſtbildung zum Ideale emporzuarbeiten. Lenz ging zu Grunde, Goethe genas; er fand, genährt am Geiſte des claſſiſchen Alterthums, den Uebergang von der Naturpoeſie zur Kunſtpoeſie und von der Leidenſchaft zur Selbſtbeherrſchung. Noch ehe aber dieſe Wiedergeburt vollendet war, mußte in einem ſo geſunden Geiſte die künftige Klarheit im Keime vorgebildet liegen und dem Bewußtſein ſich ankündigen. Er begann einzuſehen, daß die ſich ſelbſt überlaſſene Naturkraft in's Böſe umſchlägt, und in dieſe Verkehrung zwar auch ihre guten Kräfte mit hinüberträgt, aber, indem ſie

dieſelben um einen falſchen Mittelpunkt verſammelt, zur böſen Genialität wird: eine Umkehrung, worin das Böſe nicht als bloßer Mangel und äußerer Anflug auf die leichte Schulter genommen werden darf, ſondern auch das urſprünglich Gute in ſeine Dienſte nimmt und ſo ein verkehrtes Gegenbild der Schönheit erzeugt, das durch ſeine infernale Natur trotz all ſeinem Glanze dem Gerichte verfallen iſt. Hätte er dieſen Standpunkt ganz erreicht gehabt, ſo hätte ſein Fauſt, wie der Fauſt der Sage, in ewiger Verdammniß untergehen müſſen. Allein dieſes Bewußtſein von der finſteren Seite des genialen Treibens dämmerte ihm erſt von ferne auf. Er wollte im Fauſt eine Selbſtanklage, ein Gericht über ſich niederlegen; er ſtand aber mit Einem Fuße noch innerhalb des Standpunktes der Sturm- und Drang-Periode, welche dieſen ſittlichen Ernſt nicht kannte, das Böſe, auch wo der geniale Freigeiſt von dem Bewußtſein deſſelben überraſcht wurde, als Vorübergehendes und bloß Verfehltes in den Wind ſchlug. Wäre dieſe Weltanſicht noch ganz die ſeinige geweſen, ſo hätte Fauſt trotz dem Verbrechen, das er auf ſich ladet, gerettet werden müſſen. So aber, da Goethe erſt an der Schwelle des Uebergangs von der einen zur andern dieſer Weltanſichten ſtand, ſtellte er in ſeinem Helden einen Charakter dar, um den das Gute und das Böſe ſich ſtreitet, ohne daß er weder dem einen, noch dem andern zufällt, der daher weder gerettet werden, noch auch in ewiger Verdammniß untergehen kann, deſſen letztes Schickſal vielmehr problematiſch bleibt. Das erſte Fragment iſt alſo „das Product einer ſkeptiſchen Gemüthslage, einer dichteriſchen Weltanſicht, für welche es weder eine Seligkeit, noch eine Verdammniß giebt, die nur ein Naturleben des Geiſtes kennt, und

der das Reich der göttlichen Gnade ebenso wie das Reich der strafenden Gerechtigkeit in eine nebelumhüllte Ferne gerückt ist.“ In einem andern Sinne aber wurde später, als der Geist des Dichters zu höherer Kunstform sich erhob, zunächst der erste Theil überarbeitet und vermehrt, wobei freilich auch ältere Materialien mit aufgenommen wurden, und nachmals der zweite hinzugedichtet.

Nach des Verf. Ansicht hätte nun die Vollendung des Gedichts dem wahren Geiste nicht nur der Volkssage, sondern auch der reinen Idee des sittlichen Lebens nur dann entsprechen können, wenn die Tragödie zu einer vollkommenen und entschiedenen Darstellung des „bösen Genius“ abgeschlossen worden wäre. Umjedoch eine solche geben zu können, blieb Goethe dem tieferen Einblick in das Element des Gegensatzes, in die Natur des Bösen, Häßlichen und Dämonischen „im Ganzen“ zu fremd. „Ja er entfernte sich von dem Bewußtsein dieses Elements, von der objectiven philosophischen und dichterischen Beschäftigung mit ihm in demselben Verhältnisse, in welchem er mehr und mehr in der classischen Idealwelt heimisch ward. Der eigentliche Sinn der Sage von Faust lag deshalb dieser Periode ebenso fern, als jener früheren. So oft der Dichter, durch einen geheimnißvollen Zug seines Genius dahin geführt, zu dem Werke zurückkehrte, so konnte er dasselbe nie in der Weise umgestalten, wie es hätte von Grund aus umgestaltet werden müssen, um in entsprechend vollständigem Sinne die Darstellung des bösen Genius zu enthalten so, wie einige der edelsten Werke seiner reiferen Periode das Ideal und den Genius des Guten und Schönen verwirklichen.“

Dieser Ansicht muß ich entschieden entgegentreten. Es wird

hiedurch 1) der Volksſage ein Sinn untergeſchoben, den ſie nicht hat und nicht haben kann, und von Goethe die Darſtellung einer Idee erwartet, die auch ſeiner Zeit noch ganz ferne lag; 2) eine Idee des Böſen aufgeſtellt, welche ebenſo unrichtig als unpoetiſch iſt; 3) ein Widerſpruch zwiſchen der urſprünglichen Abſicht des Gedichts und dem Sinne ſeines Abſchluſſes behauptet, der weder dem jugendlichen noch dem gereiften Dichter zur Ehre gereicht und die Anerkennung des großen Fortſchritts, den Goethes Genius von unklarem Naturwirken zur hellen Beſonnenheit machte, durch die Behauptung wieder aufhebt, daß er auch in der Periode der Beſonnenheit das wahre Weſen des Böſen nicht verſtanden habe.

Zum Erſten. Das, was Hr. Weiße den böſen Genius nennt, iſt eine ganz moderne Geſtalt des Geiſtes, ein Begriff, den der Verf. aus Heine u. A. abſtrahirt hat. Es gab zur Zeit, da die Volksſage von Fauſt ſich bildete und abſchloß, noch keinen Heine. Auch die Verwirrungen der Sturm- und Drang-Periode waren ganz etwas Anderes, als dieſe neueſte Verſetzung romantiſcher Elemente mit der perfiden Ironie eines Geiſtes, der die Himmelsunſchuld des Engels ebenſo bezaubernd als den Abſud der Corruption darzuſtellen vermag, ohne daß ihm jene heilig und dieſer verwerflich erſcheint. Auch das Mittelalter kannte die verlockende After-Schönheit des Böſen, aber gewiß nicht das, was wir jetzt böſe Genialität nennen. Der Fauſt der Volksſage iſt ein Freigeiſt ganz gewöhnlicher Art und auch in ſeinem frevelhaften Abfalle von Gott immer noch weit naiver und unſchuldiger, als der böſe Genius, wie ihn der Verf. namentlich S. 20 und 21 ſchildert, und er verſchwendet nicht eine Summe edler Geiſteskräfte für das Böſe. Er verübt mit derbem Humor allerhand luſtige Zauber-

poſſen und ſucht dabei Spaß, Genuß und Ruhm. Ebenſo wenig gab es zur Zeit der Sturm- und Drang-Periode ſchon einen Heine, und der Verf. ſchildert ihre Verirrungen doch etwas zu grell. Es waren wilde Burſche, aber ganz ehrliche Haute, die von dem, was hier der böſe Genius heißt, ebenſowenig etwas in ſich trugen, als etwas wußten.

Aber wäre Fauſt auch noch zehnmal böſer, als er iſt, ſo muß es vor unſeren reineren Begriffen immer craß erſcheinen, daß er den ewigen Höllenſtrafen verfallen ſoll, weil dieſe Vorſtellung überhaupt ein für allemal als irreligiös und unvernünftig erkannt iſt. Daher —

Zum Zweiten. Den Fall auch geſetzt, die Sage enthielte jene geiſtigere Verkehrtheit einer genialen Natur, und Goethe hätte nach ihrem Vorgang dieſe darſtellen wollen, ſo hätte Fauſt dennoch als rettbar und gerettet auch nach dem tiefſten Verderben erſcheinen müſſen. Zunächſt hat der Verf. ganz Recht, wenn er der Anſicht der Aufklärung, als ſei das Böſe bloß eine Privation, bloß ein durch die Sinnlichkeit entſtandener, anhängender Mangel, den poſitiven Begriff des Böſen entgegenhält, wonach es die Natur des Geiſtes verdreht und auch die edeln Kräfte in den Dienſt der Hölle zieht. Doch bleibt die Frage, ob das Böſe poſitiv oder negativ ſei, eine Vexirfrage; denn auch poſitiv im ebengenannten Sinne verſtanden bleibt das Böſe negativ, ein μὴ ὄν, es iſt ein Widerſpruch, der als ſolcher ſtets mitten im Entſtehen ſo eben ſeiner Auflöſung entgegeneilt; bringen wir die guten Kräfte unſeres Weſens auch zum Böſen mit, ſo hat ja das Böſe von ſelbſt ſeinen Feind in ſich aufgenommen, der es ſprengt. Daß einzelne Individuen in ihrer Verkehrtheit verknöchern, verändert nichts,

sie fühlen in ihrer Unseligkeit hinreichend die nichtige Natur dessen, was sie als Wesen festhalten wollen; Faust aber repräsentirt die Gattung, und in dieser kann und darf das Böse nie anders, denn als ein bei all seiner Positivität oder Energie stets im Werden so eben Verschwindendes, stets Heilbares erscheinen. Was meint denn der Verf.? Wie hätte der Schluß der Tragödie lauten sollen? Sollte der böse Genius vom Teufel geholt werden? Das gerade nicht; der Verf. nimmt schon die Sage so aufgeklärt, daß er die Hölle, in die sie ihren Faust verstößt, nicht als einen räumlichen Schauplatz sinnlicher Martern vorgestellt wissen will; auch sie habe ihren Sitz im Innern des Geistes und ihre Qualen seien nicht leiblicher, sondern geistiger Art. Bei einer so aufgeklärten Ansicht hätte die Sage ihrem Helden jedenfalls den so geistigen Auftritt ersparen können, wo ihn der Teufel an Tischen und Wänden zerschlägt, daß das Hirn herumspritzt und da ein Stück vom Kiefer, dort vom Schädel hängen bleibt. Aber diese geistigen Qualen sollen doch ewig sein! Gestehen wir, auch das ist eine Ansicht, die wir dem finsteren Mittelalter nicht beneiden wollen; der Geist kann seinem Wesen nach nie stille stehen; zu fließen, sich zu bewegen ist seine Natur, — und er soll sich in ewige Unseligkeit verbeißen? Oder thue ich dem Verf. Unrecht? Es finden sich aber doch auch sonst Stellen, wo es scheint, als solle dem Dichter sein bekanntes freies Verhalten zum Dogma überhaupt, das er auch auf seinen Faust überträgt, zum Vorwurf gemacht werden. Faust sollte z. B., meint der Verf. ziemlich in Göschels Geist, da er die Giftschaale angesetzt hat, nicht bloß durch eine unbestimmte Rührung, sondern durch wirklichen Glauben vom Selbstmord abgehalten und der Kirche, dem Reich der

Gnade, wiedergegeben werden. Auch am Schluſſe lieſt man das theologiſche Bedenken: „Von den einzelnen hellen, aus der ſittlichen Erfahrung des Dichters oder aus ſeiner poetiſchen Genialität ſtammenden Blicken in die Natur des Guten und des Böſen zu dem eigentlichen Chriſten-Glauben an das Paradies und das Himmelreich, zu dem Beſitze derjenigen Glaubens-Anſicht, die zu einer künſtleriſchen Darſtellung vom Standpunkte dieſes Glaubens aus erforderlich wäre, iſt noch ein weiter Schritt.“ Goethe wußte aber wahrlich gewiß ſo gut als Herr Weiße den wahren Gehalt und die ſchöne Form der rührenden Kinder-Vorſtellungen von Paradies und Himmelreich zu ſchäzen; das beweiſt er eben dadurch, daß er den Menſchen auch nach dem tiefſten Falle als rettbar darſtellt. Darum mußte er aber an die Form, in welche dieſe Rettung von der frommen Phantaſie eingekleidet wird, keineswegs dogmatiſch glauben; wer dies verlangt, der verlangt, er ſollte die ganze hohe Geiſtesfreiheit, durch die ſeine Dichtungen den Charakter der edelſten Geiſtigkeit tragen, gegen die naive Finſterniß mittelalterlicher Gebundenheit vertauſchen. Am Ende iſt es doch bei Hrn. Weiße nichts Anderes, als derſelbe theologiſirende Standpunkt, den wir bereits abweiſen mußten, woraus dieſe Reflexionen hervorgehen.

Zum Dritten. Hatte alſo der Dichter je eine richtige Einſicht in die Natur des Böſen, ſo mußte von Anfang an in ſeinem Plane liegen, Fauſt zu retten. Zwar allerdings bis zur völligen Klarheit ſcheint er darüber erſt ſpät mit ſich einig geworden zu ſein; erſt in der zweiten Ausgabe des Fragments 1807 kam der Prolog im Himmel hinzu, worin die Nothwendigkeit, daß der Held gerettet werde, deutlich ausgeſprochen iſt, und zu gleicher

Zeit wurde die Scene des eigentlichen Contracts-Abschlusses zwischen Faust und Mephistopheles eingefügt, worin die unverwüstlich fortstrebende Natur des Geistes als der innere Grund der Gewißheit eines solchen Endes hervorgestellt ist. Die frühere Unklarheit konnte aber darin niemals ihren Grund haben, daß Goethe auch nur entfernt an eine wirkliche Verdammung seines Helden dachte; nur problematisch konnte ihm Faust's Ende erscheinen ebenso wie es dem, der noch nicht zum philosophischen Begriffe durchgedrungen ist, problematisch scheinen kann, ob das Menschenleben ein seliges oder unseliges sei. Offenbar jedoch sich selbst widerspricht der Verf., wenn er durch eine wirklich treffliche Entwicklung den Fortschritt Goethes von der unklaren Naturpoesie zum Kunstideal darstellt und doch die zweite Bearbeitung der Tragödie in der Ausgabe 1807 für eine noch größere Abweichung vom wahren Sinne der Sage, als den ersten Theil, ausgiebt. Wenn Faust verloren sein muß, so verräth der Dichter, der dies problematisch läßt, immer noch ein richtigeres Bewußtsein, als der ihn gerettet erscheinen läßt. Der zweite Theil freilich sticht gegen den ersten poetisch so sehr ab, als nur irgend ein Werk eines anderen, schwächeren Dichters, was der Verfasser richtig hervorhebt; allein er meint, der ganze Standpunkt sei verändert, und das bestreite ich; Goethe hat vielmehr der Idee nach ganz die ursprüngliche Intention festgehalten, aber die dichterische Kraft reichte zur Durchführung nicht mehr aus. Diesen poetischen Mangel übersieht der Verfasser nicht; er hätte ihn immerhin strenger beurtheilen dürfen, als er thut. Er erklärt die Allegorie, wie sie hier vorherrscht, für ein Product nicht des Verstandes, sondern der Phantasie. Ich kenne eine Allegorie solcher Art nicht, ausgenommen etwa die

komiſche, wovon ich bei Roſenkranz ſprach; wodurch ſoll ſich die Allegorie vom ächten Phantaſiebilde unterſcheiden, wenn nicht dadurch, daß bei ihr der Impuls zum Suchen des Bildes vom Verſtande ausgeht *)?

So viel über den erſten Abſchnitt: Von der Dichtung überhaupt, von dem Verhältniſſe beider Theile zu einander und zur Sage. Der zweite handelt von der Compoſition und Scenenfolge des erſten Theils und ſucht von den Anlagerungen ſpäterer Kunſtpoeſie den urſprünglichen Kern von Naturpoeſie zu unterſcheiden; wo wir uns freilich nicht tief in's Einzelne einlaſſen, ſondern den Verf. nur mit wenigen Bemerkungen begleiten können.

Unbeſtritten laſſen wir ihm ſeine Reflexionen über die Zueignung und das Vorſpiel im Theater, die ſogleich für ſeine unbefangene, klare Betrachtung das beſte Vorurtheil erwecken. Den Prolog im Himmel nun erklärt der Verf. deswegen für ſpäter und nicht im Geiſte des erſten Fragments gedichtet, weil er ein metaphyſiſches Problem unverhüllt an der Stirne trage, und ſeine Perſonen nicht wirklich poetiſche Charaktere, ſondern „Masken“ ſeien, die ihre abſtracte, allegoriſche Natur nicht verläugnen, weil er offenbar aus einer Stimmung hervorgegangen ſei, wo dem Dichter ſein eigenes Werk bereits zum Objecte geworden, über

*) Wende mir Niemand Dante ein! Der größte Theil ſeiner Bilder iſt nicht allegoriſch, ſondern mythiſch. Aber auch wo er allegoriſch iſt, verbeſſert er im Fortgang den allegoriſchen Anfang dadurch, daß er das Bild anſchaulicher macht, als es der allegoriſchen Bedeutung wegen nöthig wäre, ſo daß dieſe Geſtalten, die nicht ſind, ſondern nur bedeuten, den Schein der Lebendigkeit erhalten, der aber ebendarum ein wunderbar geheimnißvoller iſt. Dies iſt nur möglich bei einem Manne des Mittelalters, der am Ende auch an die allegoriſchen Erdichtungen der eigenen Reflexion glaubt, ſo daß ſie ungewiß zwiſchen dem Mythiſchen und Allegoriſchen ſchwanken.

das er, wie über ein Naturproduct, nachsann, für das er, wie für eine Sage alter Zeit, eine Deutung suchte. Es ist auch wirklich ein späterer Zusatz, aber betrachtet man die poetische Frische, wodurch die, nicht allegorischen, sondern mythischen Personen dieses Prologs wahrhaft in Fleisch und Blut gewandelt sind, die jugendlich körnige Sprache, so überzeugt man sich, daß dieser Prolog, wenn auch erst später gedichtet, doch nicht einer schon ganz veränderten Anschauung und Stimmung angehöre. Zugleich muß ich aber hier auf einen schon mehrfach berührten Punkt zurückkommen, und denselben als Beweis aufführen, daß dieser Prolog, wenn auch später gedichtet, einen Punkt enthält, welcher Unklarheit in das Ganze bringt. Es sind die Worte des Herrn: so lang er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten; es irrt der Mensch, so lang er strebt. Dies ist eine schiefe, in der Grundidee verfehlte Stelle. Soll die Wette zwischen dem Herrn und Mephistopheles eine reine sein, so müssen ihre beiderseitigen Einwirkungen auf Faust gleichzeitig sein und dürfen nicht in die geschiedenen Zeiten und Räume des Diesseits und Jenseits auseinanderfallen. Soll Faust jenseits in die Klarheit geführt werden, so muß er doch, was ich schon öfters hervorhob, auch dort noch streben; Streben setzt Schranke voraus, Schranke ist Irrthum und Sünde, und diese sind Wirkungen des Mephistopheles; der Kampf wäre also mit dem Erdenleben nicht aus, und wer gewinnt, der gewinnt entweder in der Gegenwart sichtbarer Wirklichkeit oder niemals. Diese schiefe Stelle corrigirt sich aber im Verlaufe der Dichtung durch die Worte Faust's: das Drüben kann mich wenig kümmern u. s. w., welche der Verf., wie Göschel, fälschlich als den Ausdruck einer tadelns-

werth skeptischen Weltansicht betrachtet, da sie vielmehr der Ausdruck einer sehr klaren und vernünftigen sind; ebenso durch die Worte: wie ich beharre, bin ich Knecht, ob Dein, was frag' ich, oder wessen, — die weit rationeller sind, als die Vorstellungsform im Prolog. Freilich folgt aus diesen letzteren Stellen sogleich, was wir schon öfters geltend machten, daß die Tragödie, sie mochte fortgeführt werden, so weit sie wollte, immer Fragment bleiben mußte; denn in dem continuirlichen Flusse der Geschichte beweisen zwar stets wiederholte Lichtblicke die himmlische Natur des Geistes, aber niemals so, daß seine irdische ganz und absolut verschlungen wird. Nachdem das Gedicht sein gothisches Fundament durch solche rationelle Gedanken in ganz modernem Style überbaut hat, kann es nicht mehr in eine gothische Spitze endigen, und Goethe wußte das recht wohl, als er an Schiller schrieb, das Gedicht werde immer ein Fragment bleiben. Dies vergaß aber das geschwätzige Alter des Dichters, und er gab dem unter der Hand ganz modern gewordenen Gebäude einen Schluß in der Bauart des Spitzbogens, der an jene schiefe und hinkende Stelle des Prologs sich wieder anschließt. Dies könnte freilich Herr Weiße für sich benützen, da der Prolog und die Schlußscene des zweiten Theils auf diese Weise Einer Conception anheimzufallen scheinen; allein dagegen spricht wieder der totale Gegensatz der poetischen Kraft im Prolog und der Altersschwäche im Schlusse. Vielmehr offenbar: der Prolog ist zwar später, als die ältesten Scenen, enthält aber trotzdem eine Stelle, welche noch von jugendlich unklarer und grobsinnlicher Auffassung zeugt; die Hauptscenen des Gedichts stehen trotz ihrem größtentheils früheren Ursprung über dieser Unklarheit, der Greis sinkt in dieselbe zurück.

Unmöglich können wir nun unserem Kritiker in seinen Versuchen, die einzelnen Scenen der dramatischen Handlung nach der verschiedenen Zeit ihrer Entstehung, der Verschiedenheit ihres dichterischen Charakters zu zerlegen, Lücken und Verzahnungen nachzuweisen, Schritt für Schritt folgen. Wir berühren nur die Hauptpunkte.

Wenn der Verf. zunächst von den Expositions-Scenen behauptet, daß Faust's erster Monolog, seine Unterredung mit dem Erdgeist und mit Wagner zum ursprünglichen Kerne gehören, obwohl sie im ersten Fragmente noch nicht gedruckt wurden, der weitere Monolog Faust's aber, der Selbstmordversuch u. s. w. eine später angelagerte Schichte darstellen, die einer veränderten Stimmung und Dichtungssphäre angehöre, so lasse ich die Richtigkeit des angegebenen Grundes, daß Faust hier als Mann, dort als Jüngling spreche, dahingestellt, bemerke sein Verdienst, zuerst deutlich darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß nach mehreren halbverwischten Spuren den Mephistopheles vom Erdgeist ausgehen zu lassen die ursprüngliche Absicht des Dichters war, erkläre mich aber entschieden gegen seine Behauptung, daß der Selbstmordversuch nicht gehörig motivirt, die schwungvolle Rede, die ihn begleitet, unnatürlich und daher diese ganze Partie nur symbolisch (allegorisch) zu deuten sei. Es ist nicht wahr, daß „keinem Sterblichen ein solches Vorhaben ferner liegt, als einem so im rüstigsten geistigen Streben, im feurigsten Drange nach Lebensgenuß Begriffenen.“ Im Gegentheil, Niemand liegt ein solcher Entschluß näher, als dem Jünglinge, der an solchen metaphysischen Leiden Werther's krankt und in dessen Adern das Feuer ungeduldiger Jugend rollt, und ich könnte den Verf. an das

Grab mehr als Eines Jünglings führen, den dieſer Zuſtand, ohne alle äußere Triebfeder, gegen ſein eigenes Leben bewaffnete. Fauſt will aber nicht bloß ſterben, er will auf neuer Bahn den Aether durchdringen, er will die Wahrheit durch einen salto mortale erſtürmen, der Selbſtmordverſuch hat ganz dieſelbe Abſicht, wie die Magie, die Spannung der Subjectivität gegen das Object aufzuheben, nur mit dem Unterſchiede, daß die Magie das Object nöthigen will, aus ſeiner Fremdheit herauszutreten, der Selbſtmord das andere Glied, das ſubjective, in ſein Gegenglied aufzulöſen eilt. Mag nun immerhin in der Wirklichkeit bei einem ſolchen Schritte die Todesangſt zu ſtark ſein, als daß, wenn ſie auch vom Willen überwunden wird, eine ſo ekſtatiſche Stimmung, wie bei Fauſt, im Momente der That möglich wäre: dem Dichter iſt es erlaubt, das Erhabene in derſelben hervorzukehren und jede Art von Ausdruck der Depreſſion zu tilgen; kann der Selbſtmörder trotz dieſer ſeine That vollenden, ſo kann der Dichter um ſo gewiſſer ſie ihm erſparen. Mochte aber Hr. Weiße die Stelle auch mit triftigerem Grunde für unnatürlich erklären und dem Dichter wirklich einen Fehler aufweiſen, wie konnte er, der ſich ſo entſchieden gegen ſpeculative Deutungswuth erklärt, auf den ganz fatalen Ausweg gerathen, dieſen Selbſtmordverſuch allegoriſch zu deuten? Der Abfall zum Böſen, die Empörung gegen Gott, ſagt er, iſt ein ſittlicher Selbſtmord, eine geiſtige Selbſtzerſtörung, die leibliche Selbſtvernichtung bot ſich faſt ungeſucht für die geiſtige dar. In dem Gifte, heißt es weiter, dem Auszug aller tödtlich feinen Kräfte, ſei die geiſtig ſublimirte Natur des Böſen verſinnbildlicht; der geiſtige Tod, nicht der irdiſche, ſei jene dunkle Höhle, in der ſich Phantaſie zu einer Qual verdammt,

jener Durchgang, um deſſen engen Mund die Hölle flammt. Das iſt um kein Haar beſſer, als wenn Leutbecher das Geſchmeidekäſtchen auf die erſten jugendlichen Dichtungen Goethes deutet, um kein Haar beſſer, als die barockſte Interpretation des verzwickteſten Talmudiſten. Wie Göſchel, ſo wagt es auch der Verf., ſich darauf zu berufen, daß der Dichter, vom genialen Inſtincte getrieben, mehr ſage, als er ſelbſt wiſſe. Dies bezweifelt Niemand, aber das dem Dichter unbewußte Mehr kann niemals eine Idee ſein, die zu dem wirklich Dargeſtellten nur im Verhältniß einer Aehnlichkeit, einer Vergleichbarkeit ſteht; vielmehr, wo der Dichter Ideen auf die letztere Weiſe einkleidet, da weiß er eben ganz klar und nüchtern die Idee, klarer, als der Leſer und Interpret. Der Fauſt, der lebendig vor uns ſteht, kann nichts vornehmen, was er nicht als wirkliche Perſon ebenſo, wie es dem Auge ſich darbeut, ſelbſt will, ſondern wo der Leſer oder Zuſchauer ſogleich weiß: er thut nur ſo, es iſt nicht ſo ernſtlich gemeint, es iſt bloß ein Sinnbild. Der Verf. giebt S. 92 ſelbſt zu, daß nach des Dichters Intention Fauſt den wirklichen Entſchluß des Selbſtmords gefaßt habe; nun ja, ſo darf er ihm auch keinen Sinn unterlegen, der die ganze Scene aus dem Zuſammenhang poetiſch wirklicher Handlungen in die luftige Höhe der Allegorie hinaufzauſt. Wenn ich ſage: der und der ließ ſich einen Ofen ſetzen, ſo darf der Interpret nicht herkommen und ſagen: es iſt hier nicht von einem eigentlichen, ordentlichen Ofen die Rede, es iſt nur eine feine Anſpielung, welche beſagen will, jene Perſon habe gefühlt, daß es ihr an wahrer Wärme des Gemüthes fehle. Fühlte denn der Verf. die ganze ungeheure Abgeſchmacktheit eines ſolchen Verfahrens nicht! Er iſt auch ſonſt

in's allegorische Interpretiren hineingerathen. Faust's Magie erklärt er für die „begeisterte, vom schöpferischen Genius der Kunst, der Schönheit beseelte Welt- und Natur-Anschauung.“ S. dagegen meine Bemerkung zu Falk und Leutbecher. Der verjüngende Trank der Hexe, der Spiegel, worin Faust Helena sieht, sind ihm eine allegorische Wiederholung der zur Begierde aufreizenden lüsternen Reden in Auerbach's Keller, ein Sinnbild „der leidenschaftlichen Stimmung, zu der den Dichter der Wust der Leerheit und Abgeschmacktheit der äußern Umgebung und des Lebens und Treibens, namentlich auch unter den Poeten und ästhetischen Theoretikern jener Zeit im Gefühle seiner Kraft aufreizte.“ Vergl. Leutbecher oben, dazu Goethe bei Falk: „Dreißig Jahre haben sie sich nun fast mit den Besenstielen des Blocksbergs und den Katzengesprächen in der Hexenküche herumgeplagt und es hat mit dem Allegorisiren und Interpretiren dieses dramatisch humoristischen Unsinns nie so recht fortgewollt. Wahrlich man sollte sich in seiner Jugend öfters den Spaß machen und ihnen solche Brocken wie den Brocken hinwerfen.“

Zu dem Weiteren bemerke ich, daß ich die erste Hälfte der Scene des Spaziergangs vor dem Thore nicht für eine an sich zwar schöne, aber mit der ganzen Handlung durch keinen tieferliegenden Bezug verbundene Scene halten kann, wie der Verf. Ganz richtig sagt Falk, der Dichter zeige uns hier das Geheimniß wie die Masse es eigentlich anfange, um die höheren Forderungen, mit denen Faust sich herumquält, los zu werden. Welchen großen Contrast gewinnt hier Goethe durch die Gegenüberstellung des Faust und des Volkes! Mitten unter den glücklich Blinden wandelt der Unselige, dem ein Gott die Binde vom Auge genommen

hat, daß er hinter den bunten Vorhang ſchaut, mitten unter den Fröhlichen der Prometheus, dem ein Geyer am Herzen nagt, und deſſen Ausruf: hier bin ich Menſch, hier darf ich's ſein, den ſchmerzvollſten Blick in die ganze Tiefe ſeiner geiſtigen Einſamkeit eröffnet. Auch begreife ich nicht, wie der Verf. die herrliche Schilderung von Fauſt's Seelenzuſtand nach der Scene beim Geſang unter der Linde für vag und matt erklären kann, und das Erſcheinen des Pudels ſcheint mir doch etwas beſſer motivirt, als ihm, da Fauſt's heftiger Wunſch, fliegen zu können, dem Verführer einen Anknüpfungspunkt darbietet.

Dagegen ſtimme ich vollkommen überein, wenn er das erſte Geſpräch Fauſt's mit Mephiſtopheles als einen ſpäteren, mehr vom Standpunkte der Reflexion als in poetiſcher Stimmung gedichteten Beſtandtheil, wenn er namentlich die Rede, worin Mephiſtopheles ſich ſelbſt zu definiren bemüht iſt, für eine ſpätere philoſophiſche Ausdeutung der ſchon früher erfundenen Geſtalt erklärt und dem Dichter vorwirft, daß die ethiſche Natur des Böſen, wie ſie in Mephiſtopheles verkörpert iſt, hier unpoetiſch in phyſiſche und metaphyſiſche Weite verflüchtigt werde. Ich ſetze hinzu, daß an Goethe, der doch ſonſt ſo gut wußte, daß ihm das Theoretiſiren übel anſtehe, dieſer metaphyſiſche Verſuch durch mehrere Schiefheiten ſich gerächt hat, wie die, daß Mephiſtopheles ſein negatives Weſen als einen Wunſch ausdrückt, daß Alles zu Grunde gehe; er muß vielmehr wünſchen, daß die Körper blühen und gedeihen; ferner die, daß Mephiſtopheles mit einer Emphaſe, die offenbar ohne Sinn iſt, ſich als Theil des Theils definirt, da, wenn das Böſe einmal in ihm perſonificirt wurde, er auch das ganze Böſe iſt. In dieſer ganzen Scene hat das Geſpräch

auch keinen Fortgang und ist das Spätere mit dem Aelteren nicht in rechten Fluß gekommen.

Am weitesten aber sehe ich mich vom Verf. entfernt, wenn er die Scene des Vertrags-Abschlusses zwischen Faust und Mephistopheles für kein organisches Motiv der ganzen Handlung erklärt. Wo sind denn die Gründe? Ich habe sie nirgends finden können. Im ersten Fragment kam die Scene des Abschlusses selbst noch nicht, war aber im ganzen weiteren Gespräche als vorhergegangen vorausgesetzt, und wenn noch nicht ausgearbeitet, gewiß angelegt. Herr Weiße sagt, Faust's Fluch auf die Freuden der Erde und Vertrag mit Mephistopheles sei nur ein halb unwillkürlicher Erguß seiner Stimmung, eine in der Leidenschaft ausgestoßene Betheuerung. Immerhin leidenschaftlich, aber darum nicht unklar. Faust weiß, was er will, er weiß, was er gewinnt und nicht gewinnt, und dieses Wagniß des Selbstbewußtseins ohne alle positiven Zwecke ist gerade das Erhabene, dieser Mannestrotz der auf sich stehenden abstracten Freiheit. Warum soll es denn mit dem Bunde nicht Ernst sein? Weil nachher der Vertrag gar nicht als juristisch bindend behandelt wird, sondern Mephistopheles den Faust fortwährend erst für sich zu gewinnen sucht? Dies ist auch in der Volkssage so und ganz natürlich: der Buchstabe des Vertrags corrigirt sich im Verlaufe, die mythische Natur desselben kommt zum Vorschein und Faust bleibt rettbar bis zu seinem letzten Augenblicke, weil der Geist nicht zu binden ist, und man ihm noch weniger, als dem Behemoth, einen Ring durch die Nase ziehen kann. Es handelt sich hier um nichts Geringeres, als um den Lebenspunkt der Tragödie, und es sei mir erlaubt, hier am Schlusse gegenwärtiger Musterung das Wesentliche noch einmal hervorzuheben.

Faust mit Mephistopheles zusammengenommen ist der Mensch. Sein ideelles Selbst will über alle Schranken hinaus, sein reelles (Sinnlichkeit und Verstand, in Mephistopheles culminirend zum absoluten Egoismus) mahnt ihn an die Schranke. Der Kampf dieser beiden Elemente stellt sich schon in seinem Streben nach Erkenntniß der Wahrheit so dar, daß der ideale Trieb ohne Vermittlung des verständigen Elements das Absolute erkennen will. Faust ist aber auch der praktische, der genießende und handelnde Mensch, er wirft sich in's Leben, er will an Allem, was die Menschheit peinigt und beseligt, Theil nehmen, nie aber sich auf ein Faulbett legen und im Genusse stagniren: das ist wieder das ideale Streben, die Freiheit; Stillestehen in Sinnengenuß und bloß verständiger Weltansicht wäre Verlust dieser Freiheit unter die Schranke. Soweit wäre die Schranke das Verwerfliche. Aber so wie in Faust's theoretischem Streben die Verachtung der Schranke (der Methode und des verständigen Moments überhaupt) bereits das Unrechte war, ebensowenig ist die Freiheit eine wahre und positive ohne die Schranke. Das Streben, sich zur Menschheit zu erweitern ohne Stillstand, durch's Leben zu rasen ohne Aufenthalt stürzt den Faust in Verbrechen, und dagegen erscheint jetzt die bescheidene Beschränkung als das Gute: der Mensch soll allerdings sich einlassen, soll sich eine Hütte bauen und die Sorge für Haus, Hof, Kind auf sich nehmen, aber so, daß er jeden Augenblick auch ohne sie auszuhalten die Kraft behält. Dies ist ein Hauptpunkt in unserer Tragödie, (ohne den namentlich der zweite Theil gar nicht verstanden werden kann): daß die Glieder des in Faust sich bekämpfenden Gegensatzes ihre Stelle wechseln. Das Einemal erscheint Faust's Ueberschweng-

lichkeit als das Gute und die Beschränkung als das Geistlose und Unrechte, dann umgekehrt die Beschränkung (der realistische Verstand, die Kräfte der Sinnlichkeit) als das Heilsame. Was folgt aus dieser Umkehrung, worin bald Faust gegen Mephistopheles Recht hat, bald dieser jenem die Wahrheit sagt? daß das Wahre nur ist ein Drittes: Streben in's Unendliche und zugleich Beschränkung; Eingehen in die Vermittlung und die Wirklichkeit, denkend, genießend, leidend, handelnd, aber dabei in jedem Momente die unendliche Freiheit sich vorbehalten: Einheit des Idealismus (Faust) und Realismus (Mephistopheles).

Diese Idee nun, daß im Menschen die absolute Freiheit und die Schranke sich bekämpfen, mit ungewissem Ausgange zunächst, aber, weil die Freiheit unverwüstlich ist, mit der Aussicht auf endliche Versöhnung; mit Einem Worte: die Idee der Negativität des Geistes, der sich der Beschränkung durch sein Anderes, durch das Einzelne, Sinnliche, der ersten Negation (Mephistopheles) nicht entziehen kann und darf, aber diese Beschränkung durch seine unendliche Natur wieder aufhebt, und so die erste Negation durch die zweite zur Bejahung zurückführt (Faust und auf seiner Seite der Herr): diese Idee ist im Vertrage mit Mephistopheles und was aus demselben folgt, ausgesprochen. Die Copula jener zwei Geister, die der Mensch ist, heißt in der mythischen Sprache des Dichters: Vertrag des Faust mit Mephistopheles. Fällt dieser Hauptbestandtheil als unorganisch aus dem Drama heraus, so ist diesem die Seele herausgeschnitten, und unbegreiflich ist mir, wie der Verf. die so schlagenden Stellen, wie: werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen, und andere in diesem Gespräche

so ganz übersehen, unbegreiflich, wie er die stetige Rückbeziehung des Folgenden auf diesen Mittelpunkt so außer Augen lassen konnte, daß er geradezu sagt, es finde sich in allen übrigen Scenen des ersten Fragments keine Rücksichtnahme weder auf die Worte, noch auf den Sinn dieser Bundes-Verschreibung, da doch schon in diesem die gemüthliche Wendung, die Faust's Liebe zu Gretchen gegen das Interesse des Mephistopheles nimmt, seine Sammlung zu ideeller Betrachtung in Wald und Höhle unverkennbar solche Momente sind, wo Faust hält, was er bei jener Bundes-Verschreibung erklärt hat, daß er nämlich seine geistige Freiheit sich stets vorbehalten wolle. Diese Punkte fließen mit strenger Consequenz aus dem Sinne des Vertrags, und — gerade diese hält der Verf. (S. 116, 117) für einen Widerspruch mit dem Vertrage. Faust's Zurückziehung zu höherer Contemplation, dann seine Rückkehr zu Gretchen sollen es sein, die ihn „früher, als es in der Dichtung wirklich geschieht, den Worten des Vertrags gemäß, der Macht des Mephistopheles überliefern", da doch umgekehrt gerade den Worten des Vertrags gemäß er dadurch bewährt, daß die Tage, wo wir was Gut's in Ruhe schmaußen mögen, nicht gekommen sind. Die Treue gegen Gretchen ist allerdings doppeldeutig; sofern sie Faust an engbürgerliche Verhältnisse knüpfen und dadurch seinen Geist von seinen höheren Aufgaben abziehen müßte, ist vielmehr die Untreue ein Act der Emancipation von Mephistopheles; sofern sie aber ein aus tieferer Anschließung des Gemüths entstandenes längeres Verweilen in diesem Verhältnisse ist, dient sie zum Beweise, daß Faust, der Geist überhaupt, gar kein Verhältniß, selbst wenn er will, bloß sinnlich nehmen kann, sondern als geborner Idealist es unwill-

kürlich vergeiſtigt. Der Auftritt in Wald und Höhle aber iſt einfach und unzweideutig ein Befreiungs-Act von Mephiſtopheles. Im zweiten Theile nun hat allerdings der Dichter in der Verlegenheit um einen Schluß ſich ſelbſt falſch commentirt, wenn Fauſt in dem Momente todt niederſinkt, wo er einen edlen ſittlichen Zuſtand für immer feſtzuhalten wünſcht. Nur wenn er einen beſchränkt geiſtloſen Zuſtand, einen Sinnengenuß bleibend zu machen wünſcht, kann er nach dem Sinne des Vertrags dem Mephiſtopheles verfallen. Ich komme auf dieſen mehrfach berührten Punkt hier zurück, um noch folgende Bemerkung anzuknüpfen. Es ließe ſich allerdings ein Standpunkt finden, jene Wendung, wonach Fauſt im Momente der Befriedigung durch eine edle Thätigkeit dem Mephiſtopheles verfällt, zu rechtfertigen. In einem gewiſſen Sinne nämlich, könnte man ſagen, muß ja Mephiſtopheles ſowohl als der Herr die Wette gewinnen. Auch die edelſte Beſchränkung iſt eine Beſchränkung; Mephiſtopheles repräſentirt die Schranke überhaupt, alſo verfällt ihm Fauſt, wenn er ſich beſchränkt. Aber dieſe Beſchränkung iſt eine freie, worin das höhere Selbſt nicht untergeht, ſondern ſich erhält; der Geiſt greift, indem er ſich ſelbſt dieſe Beſchränkung giebt, zugleich über ſie hinüber: daher gewinnt der Herr die Wette. In der Sprache des Begriffs drücken wir dieß ſo aus: ſcheinbar gewinnt Mephiſtopheles, wahrhaft der Herr; die ſinnliche Sprache der Poeſie überſetzt dieß in zwei Acte, die in der Zeit auf einander folgen, und ſtellt das dem Werthe nach untergeordnete Recht des Mephiſtopheles als ein der Zeit nach erſtes Gewinnen, und das dem Werthe nach volle und ganze Recht auf der göttlichen Seite als einen ebenfalls in der Zeit nachfolgenden zweiten Act dar,

wodurch das einseitig halbe Recht des Mephistopheles aufgehoben wird (im Sinne von tollere, dem tieferen Begriffe nach auch in dem von conservare). Wenn nur dieser zweite Act nicht in ein mystisches Jenseits hinausgerückt wäre! Wenn nur die gerettete Freiheit sich rein menschlich zugleich und eben dadurch göttlich darstellte! Dann würde einleuchten, daß dieses Nacheinander eigentlich ein Zugleich, daß das Gewinnen des Mephistopheles nicht ein der Zeit nach früheres, sondern dem Begriffe nach untergeordnetes ist. Hier kommen wir aber wieder auf den Punkt zurück, wo es einleuchtet, daß diese Idee sich eigentlich der poetischen Darstellung entzieht, denn sie kann nicht als ein Act in der Zeit erscheinen, ohne zu sehr vergröbert zu werden, daß also die Tragödie immer Fragment bleiben mußte. Kant würde sagen: Faust siegt als Noumen, verliert als Phänomen; diese zwei Seiten dürfen aber nicht als ein Nacheinander in der Zeit auseinandergezogen werden *).

Faust's letzte Stufe ist: die zu Verstand gekommene Vernunft, der zu Vernunft gekommene Verstand, be-

*) Fortsetzen mag man den Faust, so weit man will; man kann ihn durch jedes bedeutende menschliche Verhältniß sich, wie Goethe sagt, hindurchwürgen lassen. Doch hat auch dieß seine eigenen Schwierigkeiten. Faust repräsentirt die kämpfende Menschheit nicht sowohl in ihrem Handeln nach außen, als vielmehr in ihrem inneren Zerwürfnisse; unter den verschiedenen Situationen, durch die er noch geführt werden könnte, fallen also rein praktische, wie die des Feldherrn und Herrschers, schon weg — für diese giebt es andere Helden genug ohne den Faust; die idealleren aber sind klein an der Zahl. G. Pfizer hat die geistreichste Fortsetzung geliefert, da er Faust als Künstler in neue Versuchungen gerathen läßt. Frühere Bemerk. Vergl. das Vorwort.

ſchränkte Freiheit und freie Beſchränkung, verſinnlichter Geiſt und vergeiſtigte Sinnlichkeit: ſteht Fauſt auf dieſer Stufe, ſo iſt er ſelig, er braucht keine Maria, keinen Pater Seraphicus und andere Geheimehofräthe vom himmliſchen Hofſtaat.

Der Raum verbietet mir, die einzelnen trefflichen Bemerkungen des Verf. über die weitere Scenenreihe auszuheben; beſonders leſenswerth iſt, was er über Gretchens Charakter, über die Bedeutung des weiblichen Ideals in der Poeſie überhaupt und beſonders der Goethiſchen und den Fortſchritt, den die letztere auch in dieſer Beziehung vom Naiven zum Kunſtideal machte, vorbringt. Mit Recht bezeichnet er jene edlen weiblichen Geſtalten in Goethes Poeſie als die Probe, worin der Dichter den höchſten ſittlichen Adel bewährt. An dieſen himmliſchen Geſtalten, einem Gretchen, einer Iphigenie, Leonore von Eſte muß alles Schmähen auf Goethes ſittlichen Charakter als Verworfenheit niederſinken. Dagegen weiß ich nicht, was den Verf. veranlaßte, die Aeußerungen des Mephiſtopheles über Metaphyſik gegen den Schüler mit chronologiſchem Zwang auf Kant zu deuten. Wenn Mephiſtopheles ſagt:

> Da ſeht, daß ihr tiefſinnig faßt,
> Was in des Menſchen Hirn nicht paßt:
> Für was drein geht und nicht drein geht,
> Ein prächtig Wort zu Dienſten ſteht –

ſo ſcheint dieß Hr. Weiße auf die Kantiſche Unterſcheidung des unerkennbaren Dings an ſich und ſeiner erkennbaren Erſcheinung zu beziehen. Mephiſtopheles will aber vielmehr ſagen: für Alles, was ihr verſteht oder nicht, wird euch die Metaphyſik ein präch-

tiges Wort zu Dienſten ſtellen, und er meint demnach offenbar eine Metaphyſik, die ſich das Erkennen nicht zu ſchwer, ſondern zu leicht machte, er meint den Formalismus und Dogmatismus der Wolfiſchen Philoſophie, und dieß iſt auch chronologiſch ganz paſſend, da Goethes Jugend noch in die Zeiten des Wolfianismus fiel. — Ich würde ſolche Kleinigkeiten nicht berühren, aber ſie ſind mir in dieſem Buche, das mich anfangs zur Erwartung eines ganz unbefangenen Verfahrens ſtimmte, beſonders verdrießlich. — Das Epiſodiſche der Walpurgisnacht rechtfertigt der Verf. ſo gut es gehen will; was die letzten Scenen des erſten Theils betrifft, ſo findet er die Spuren einer ſpäteren Entſtehung insbeſondere in dem proſaiſchen Style der zwei erſten und dem metriſchen der Kerkerſcene; er ſieht hier den Ton jener Periode, welche Egmont, Iphigenien, Taſſo ihre gegenwärtige Geſtalt gab.

Was nun den zweiten Theil betrifft, ſo kann man mit dem Verf. vollſtändig darin übereinſtimmen, daß man denſelben lieber als ein Gedicht für ſich, denn als eine Fortſetzung des erſten betrachten ſoll. Nur möchte ich dieſe Anſicht anders begründen, als der Verf., da er das Schlußreſultat nicht für die Löſung des im erſten Theile urſprünglich geſtellten Problems, ſondern für die Antwort auf eine ganz neue Stellung des Problems gehalten wiſſen will. Die Grund-Idee iſt offenbar im zweiten Theile ganz dieſelbe geblieben, wie im erſten. Fauſt hält ſein Wort, daß ſein Geiſt ſich niemals auf's Faulbett legen werde, und iſt gerettet. Aber alles poetiſche Fleiſch fehlt.

Im dritten Abſchnitt verſucht der Verf. eine Deutung der Allegorieen dieſes zweiten Theils, und hier nehmen wir Abſchied von ihm. Nur um die obige Bemerkung weiter zu ſtützen, daß

er öfters in die allegoriſirende Interpretation geräth, führe ich Fälle an, wo er auch hier ohne Noth in dieſer Manier zu Werke geht. Z. B. deutet er den Umſtand, daß Fauſt's Rückkehr vom kaiſerlichen Hofe in ſein Haus und Studirzimmer durch nichts motivirt iſt, ſo: „dieſe Unterlaſſung weiſt uns darauf hin, daß wir den Grund dieſer Rückkehr überhaupt nicht in dem äußeren, ſondern in dem inneren Zuſammenhange der Handlung zu ſuchen haben.“ In der Verſäumniß des Lynceus, der, vom Glanze Helena's geblendet, ſie zu melden unterläßt, in dem Geſtändniſſe Fauſt's, ſie nicht würdig bewillkommnet zu haben, ſoll das Bewußtſein der ſinkenden poetiſchen Kraft des Dichters, der ſich der Aufgabe nicht gewachſen fühlte, enthalten ſein. Dann (S. 201): „Den Schuldigen ſollte der Richterſpruch des Todes treffen; — d. h. es hätte der Schwäche dieſer vom Strahl der antiken Schönheit überwältigten Romantik gebührt, jener gegenüber gänzlich unterdrückt zu werden.“ Ich will zum Andenken dem Hrn. Verf. ein Pröbchen Deutung nach derſelben Logik zum Beſten geben. Man hat ſich nun ſchon lange verkreuzigt, zu errathen, wer denn der Homunculus ſei. Wer der iſt? Das mechaniſch ohne Potenz gemachte Menſchlein? Das iſt der zweite Theil Fauſt von Goethe.

II. Zwei Erscheinungen neuerer Poesie.

Maler Nolten.

Novelle in zwei Theilen von Eduard Mörike.

Stuttgart in Schweizerbarts Verlagshandlung 1832.

(Hallische Jahrb. für deutsche Wissenschaft u. Kunst, Jahrg. 1839. Nr. 144 ff.)

So wenig ich die Mängel dieser Leistung übersehen will, so finde ich doch in ihr einen so reichen Schatz von Poesie, daß ich es für Pflicht halte, sie durch eine genauere Betrachtung dem Publikum ganz nahe vor das Auge zu legen. Das Werk selbst trägt gewiß nicht die Schuld davon, daß es sieben Jahre seit seiner Erscheinung im Dunkel geblieben ist, und es ist gewiß nicht zu spät, es aus demselben jetzt hervorzuziehen, denn es enthält genug des Bleibenden und Dauernden in sich.

Es ist nicht zufällig, daß aus der schwäbischen Gruppe in der romantischen Schule kein Dichter in die objectiveren Gattungen der Poesie sich erhoben hat. Uhland und Schwab, welche sich aus dem Umfange der Romantik die gediegene Einfachheit der Empfindung, der Sitte und des Charakters, wie solche das Mittelalter mit seiner ehrenfesten Gesittung darbietet, zum Gegenstande gewählt haben, konnten zum Roman und zur Novelle sich

nicht berufen fühlen, welche als wesentlich moderne Gattungen der Poesie nothwendig auch das Vielverschlungene, Getheilte, Complicirte moderner Zustände, die Dialektik eines reicheren, vielseitigeren Pathos, eines mannigfaltig gebrochenen geistigen Lichtes in sich aufzunehmen haben. Uhland versuchte sich im Drama, aber, so würdig und edel er seine Charaktere hinstellt, so vermißt man doch in diesen körnigen Holzschnitten diejenige dramatische Beredtsamkeit, welche nur da gedeihen kann, wo die Skepsis und Sophistik der Leidenschaft dem einfachen Weiß des Lichtstrahles sein prismatisches Farbenspiel giebt und die einfachen Gegensätze von Schwarz und Weiß durch Uebergänge und gegenseitige Bewegung vermittelt. Kerner hat sich in seinen Reiseschatten in das epische Gebiet begeben, aber dieser Dichter, der auf schwäbischer Seite die phantastische Mystik der norddeutschen Meister und Jünger der Schule repräsentirt, konnte es eben so wenig als diese zu einem umfassenden Kunstwerk bringen, ja noch weniger, da er unausgesetzt den Blick von der Wirklichkeit weg auf das Jenseits gerichtet hält, wohin es wie Töne des Alphorns den müden Wanderer lockt.

Die Romantik konnte sich aus ihrer mystischen Innerlichkeit nicht entschließen. Sie hatte kaum eine Gestalt geschaffen, so schlang sie dieselbe verflüchtigt in die Musik unendlicher Empfindungen zurück. Tieck's spätere Novellenpoesie ist schon ein Fortschritt aus der Romantik, während freilich die Productivität nicht mehr in der Frische der romantischen Jugendproducte erscheint. Eben denselben Fortschritt nun bemerken wir bei Mörike; schon in den lyrischen Producten liegt er zu Tage, in höherem und umfassenderem Grade aber tritt derselbe im Maler Nolten hervor:

ſeine Poeſie erſchließt ſich zu einem objectiven Weltbilde. Man darf nur eine Strecke weit in dieſen Roman hineinleſen, um ſich zu überzeugen, wie vollkommen Mörike dasjenige beſitzt, was von Nöthen iſt, um ein objectives und umfaſſendes poetiſches Lebensbild aufzuſtellen. Mörike iſt, man ſieht es deutlich, ſinnvoller Kenner des Plaſtiſchen, Zeichner, Muſiker, Mimiker; er vereinigt die Künſte ſo in ſich, wie es die Poeſie überhaupt ſoll, welche, wie die Phantaſie alle Sinne unſinnlich, ebenſo alle Künſte idealiter, d. h. für das innere Auge und Ohr allein, in ſich vereinigt. Ohne dieſe ſinnliche Begabung iſt, man kann es nicht oft genug wiederholen, kein Dichter denkbar; es iſt nicht nothwendig, daß er die andern Künſte, oder auch nur Eine derſelben mit Fertigkeit ausübe oder gründlich kenne, aber er ſoll für dieſelben ſoweit organiſirt ſein, daß ihm wenigſtens öfters die Frage muß aufgeſtiegen ſein: bin ich nicht zum Maler, Bildhauer, Schauſpieler, Muſiker beſtimmt? Darf für Eine der übrigen Künſte der Sinn unentwickelt bleiben, ſo iſt dieß am eheſten die Muſik, am wenigſten die Malerei, denn das Dichten iſt weſentlich inneres Sehen und Uebertragung deſſelben in den Leſer. Die Muſik korreſpondirt der Empfindung, welche dem Dichten vorangeht, was Goethe und Schiller ſchlechtweg die Stimmung nennen; von der Stimmung zum wirklichen Dichten iſt aber noch ein großer Schritt und dieſer wird eben nur durch denſelben Sinn vollzogen, der in den bildenden Künſten ein feſtes und bleibendes Bild in die Außenwelt hinſtellt. Daß die Muſik trotz ihrer relativen Armuth, ja durch dieſelbe auf der andern Seite gerade reicher iſt, als die bildenden Künſte, und daß der, wenn auch unausgebildete, Sinn für ſie keinem bedeutenden Dichter noch gefehlt hat, ſoll darum

nicht verkannt werden. Wie reich aber Mörike mit dieſer geiſtigen Sinnlichkeit ausgeſtattet iſt, mag ſogleich ſtatt unzähliger anderer Stellen, ja ſtatt des ganzen Buches nur 1, 105—107 beweiſen. Ob die hier dargeſtellte Vereinigung von Muſik, Tanz und Zeichnung möglich ſei, iſt hier nicht die Frage, oder richtiger, ſie iſt gewiß nicht möglich, aber ein Kunſttalent ſpricht unverkennbar daraus. Es kommt aber hier freilich nicht bloß eine oder die andere Scene in Betracht, es fragt ſich vielmehr, ob ſämmtliche Individuen, die der Dichter einführt, von dem Springpunkt ihrer Individualität bis hinaus in die peripheriſchen Einzelheiten ihrer äußern Erſcheinung zuſammen mit der umgebenden bewußtloſen Natur und eines mit dem andern in ganzen Situationen verbunden, von dem Dichter innerlich geſehen ſind, und kein unparteiiſcher Leſer wird dies in Abrede ſtellen. Grade mögen ſtattfinden, wie in jedem Kunſtwerk die Figuren, die des Dichters Lieblinge ſind, von denen, die ihm ferner ſtehen, und an deren Erzeugung das Nachdenken mehr Theil hat als die Intuition, ſich durch größere Wärme und anſchaulichere Lebendigkeit unterſcheiden; aber wenigſtens alle bedeutenderen Figuren und Scenen ſind ſichtbar im Schooße dieſes inneren Schauens entſtanden, ſie haben den Dichter auf ſeinem Zimmer beſucht, er hat ihnen ins Auge geblickt, vielleicht unbelauſcht auf manchem einſamen Spaziergange laut mit ihnen geredet. So ſteht unter den komiſchen Figuren namentlich Wiſpel jeden Augenblick deutlich vor dem Leſer; wer ihn nicht ſieht, wird das unendlich Komiſche dieſer Figur gar nicht herausmerken und genießen, wie denn überhaupt bei Mörike — eine ſichere Probe des Dichters — der phantaſieloſe Leſer faſt ganz leer ausgeht. Niemals aber beſchreibt er, ein ſicherer

poetiſcher Inſtinct verletzt niemals die große Lehre von Leſſing's Laokoon, er nimmt die äußere Geſtalt nur im Vorübergehen auf als das Accompagnement der Affecte und Handlungen, nur in der Bewegung zeigt er ſie, nur ein ſchneller Lichtſtrahl erleuchtet je am rechten Orte plötzlich das Sinnliche. Das Aeußere ſoll ja in der Poeſie noch vollkommener als in jeder andern Kunſt nur das Aeußere des Innern ſein, und hier erſt, wo wir ſehen, welche Stellung unſer Dichter demſelben anweiſt, und wie es ihm nur der durchſichtige Körper des Geiſtes iſt, ſehen wir ihn vollſtändig als Dichter ſich bewähren. Durchweg giebt ſich der Genius zu erkennen, der ſich mit freier Entäußerung in fremde Seelenzuſtände verſetzt, den verſchlungenen Irrwegen der ſchwierigſten geiſtigen Stimmungen unermüdlich nachgeht, bis er ſie ganz klar gemacht hat, ihre Dialektik mit großer Feinheit, oft nur zu fein ausſpinnend und zergliedernd, entwickelt. Dieſes Sichhinüberverſetzen in das Innere der Perſonen, der Geſchlechter, Stände und überhaupt jeder Lebenserſcheinung zeugt um ſo mehr von der Gabe der Intuition, da der Verfaſſer leider niemals Gelegenheit hatte, die große Welt zu ſehen. Nicht ohne Rührung ſieht man, wie er im Gefühle dieſes Mangels in Außendingen oft bei den beſchränkteren Formen vaterländiſcher Sitte ſich Raths erholt, und namentlich ſeinen Frauen, ſelbſt den höher geſtellten, manche unmittelbare Sorge für die Haushaltung aufbürdet, wofür ſie ſich in der Wirklichkeit vielleicht hübſch bedanken werden. (Nicht hieher gehört jedoch, was der Rec. in den Blät. für litt. Unterh., Jan. 1833, Nr. 20, tadelnd heraushob, daß die Gräfin Conſtanze einmal die Meubles mit dem Staubtuche abreibt, denn dies iſt als ein Ungewöhnliches pſychologiſch motivirt 1, 225). Aber

nur auf das ganz Aeußerliche geht dies; wo geistiger Boden ist, da weiß er in seiner poetischen Divination selbst die feinsten Blumen geselligen Takts, zugespitzter Wendungen, feiner Andeutungen u. s. w. in einen zierlichen Strauß zu binden, als bewegte er sich mit gewohntem Bürgerrechte in dem Kreise höherer Gesellschaft. Insbesondere bewährt sich aber, wo er den Geburts-Adel vereinigt mit dem innern darstellen darf, bei so geringer Erfahrung aus dem wirklichen Leben, der ächte Dichter.

Mörike's Liebe zur Malerei bestimmte ihn, seinen Helden zu einem Maler zu machen und dem Roman (oder Novelle, wir wollen hier nicht über diese Benennung rechten, ich nenne das Buch lieber Roman) den sehr unglücklichen, pretiösen Titel: Maler Nolten zu geben, der gewiß nicht geeignet war, dem Buche ein günstiges Vorurtheil zu erwecken, schon wegen des Klanges, und dann weil ein Künstler-Roman dahinter zu stecken schien, eine Gattung, die ganz abgelebt ist. Mörike läßt jedoch den Faden der künstlerischen Entwicklung seines Helden bald fallen, um bei der Geschichte seiner Liebe zu verweilen, denn es war nicht seine Absicht, einen Kunstroman zu schreiben. Freilich da sein Held auch als Mensch die Eigenthümlichkeiten, welche die Beschäftigung mit der Kunst dem Charakter und ganzen Wesen eines Individuums aufzuprägen pflegt, keineswegs hervorstechend zu bemerken giebt, so hat es überhaupt zu wenig innere Nothwendigkeit, daß er gerade ein Maler und nichts Anderes ist. Doch rechnen wir dies dem Verfasser nicht zu hoch auf. Nolten mußte doch etwas sein und man konnte doch keinen Referendarius aus ihm machen. Ohnedies hängen mehrere für die Fabel bedeutende Begebenheiten mit seiner künstlerischen Thätigkeit zusammen. Ueber seinen Ent-

wicklungsgang als Künſtler erfahren wir nur ſo viel, daß er aus der romantiſchen Tendenz in das Gebiet claſſiſch gereinigter naturgemäßer Schönheit aufzuſteigen bedeutende Schritte gethan hat, nicht um die phantaſtiſch-romantiſchen Stoffe ganz aufzugeben, wohl aber, um auch ſie im Sinne veredelter, reiner Kunſtform zu behandeln. Ein Gemälde ſolcher Art, ganz traumartig und in ſeiner Nebelhaftigkeit ein Beweis, daß unſer Dichter freilich zu tief ſelbſt in der Romantik ſteckt, iſt es, das in der Entwicklung der Kataſtrophe einer Hauptperſon des Romans eine wichtige Rolle ſpielt.

Wir ſehen wirklich unſern Dichter mit einem Fuße noch in der Romantik, den andern auf die Stufe des claſſiſch-modernen Ideals emporgehoben. Dieſer Punkt iſt es eben, den wir feſthalten müſſen, wenn wir nun auf den Gehalt dieſer Dichtung eingehen. Die romantiſche Myſtik bildet den Hintergrund, die naturgemäße klare Wirklichkeit den Vordergrund: was wir nach Hegel's Sprache in der Phänomenologie als ein unterirdiſches oder göttliches und als ein menſchliches oder ein Geſetz der Oberwelt unterſcheiden können. Beide Geſetze kreuzen ſich in ungleichem Kampfe; das erſtere behält, nachdem das Geſetz der Oberwelt ſich frei für ſich entwickeln wollte, aber der dämoniſchen Grundlage, auf der es ſich bewegt, ſich nicht zu entreißen vermochte, den Sieg. Der Maler Theobald Nolten nämlich ſteht in dem fataliſtiſchen Verhältniſſe räthſelhafter Wahlverwandtſchaft zu einem ſeltſamen dämoniſchen Weſen, einer wunderſchönen Zigeunerin, von der wir am Ende erfahren, daß ſie wirklich ſeine Verwandte, das Kind einer abentheuerlichen Liebe ſeines Oheims iſt. Dieſe Perſon, höchſt geiſtvoll und tiefſinnig, himmelweit über der abgedroſchenen Nachkommenſchaft Walter Scottiſcher Zigeunerinnen

und wirklich im hohen Style der Kunst gehalten, taucht, nachdem Nolten sie im ersten Jünglingsalter mit dem Gefühle wunderbarer magnetischer Anziehung zum erstenmale erblickt hat, unvermuthet da und dort wieder auf, durchbricht und zerstört in der Ueberzeugung, aus dem Rechte einer ihm von Ewigkeit Angelobten zu handeln, mit einer Mischung von List und naiver Gutmüthigkeit alle späteren Versuche Nolten's, sich durch rein menschlich begründete Neigung in der gesunden, vernünftigen Wirklichkeit anzusiedeln, und am Schlusse sehen wir, nachdem der Schmerz sein Leben verzehrt hat, durch die Vision des blinden Gärtnerknaben Henni seine ideale Gestalt mit der seiner Wahlverwandten in widerstrebender Verschlingung entschweben. Obwohl nun dies Verhältniß weit entfernt von grobem Fatalismus, mit wiederholter Hindeutung auf einen vielleicht bloß illusorischen Grund so gehalten ist, daß namentlich in dem verborgenen Wahnsinn, der die Zigeunerin treibt, an Nolten das Fatum zu spielen, und seinem verwirrenden Einfluß auf die anfänglich gesunden Gemüther immer ein Schein von Möglichkeit psychologischer Auslegung zurückbleibt, so hat doch jener dunkle Grund, das dämonische Element, diese Nachtseite der Menschheit durch die entsetzlich fortschreitende Macht, die sie ausübt, die größere Realität, und es entsteht durch jene aufklärenden Winke nur ein Zwielicht, von dem man zu der Annahme einer irrationalen Nothwendigkeit immer zurückgetrieben wird, die letzte Folge aber ist ein unbefriedigender Schluß und ein Mangel an Einheit in der Grundidee.

Zunächst ist zu erörtern, ob jene dämonische Grundlage überhaupt poetisch und wahr sei. Daß es solche magnetische Attractionen gebe, wird man eben nicht läugnen wollen und es liegt

auch Goethe's Wahlverwandtſchaften die Annahme derſelben zu Grunde. Aber für's Erſte gewinnt hier die Wahlverwandtſchaft zwiſchen Eduard und Ottilie ihre Gewalt erſt durch längeres Zuſammenleben, die Neigung hat Zeit und Handhabe, ſich mit natürlichem Wachsthum im Lichte des Tages zu entwickeln, nur die Wurzel behält ſie im nächtlichen Grunde. Hier aber wirkt aus dem Verborgenen, ohne oder mit ganz geringer Nahrung durch wirkliche Annäherung der wahlverwandten Perſonen, verfolgend und zerſtörend die prädeſtinirte Nothwendigkeit, daher bleibt am Schluſſe ein dumpfer, unaufgelöſter Schmerz zurück. Für's Andere kann das Naturgeſetz in Goethe's Wahlverwandtſchaft nur dadurch bis zu ſolcher Gewalt anwachſen, daß Eduard ihm nicht die gehörige Willenskraft entgegenſetzt; bei Nolten aber ſtellt ſich das Verhältniß ganz anders. Er widerſtrebt aus innerer Abneigung dem Rapport, der in ſeine geſund menſchlichen Lebensverhältniſſe als ein Geſpenſt aus ſeiner Jugend hereinragt, und wird widerſtrebend von demſelben endlich zerſtört. Für's Dritte — und dies iſt die Hauptſache: — im Maler Nolten kommt, indem man Strecken weit jenen nächtlichen Hintergrund vergißt und auf dem Proſcenium zwei andere Liebesgeſchichten am Lichte der hellen Wirklichkeit ſich abſpinnen ſieht, eine ganz andere, rein menſchliche und ſehr moderne Frage zur Sprache, die Frage nach der Pflicht der Treue in dem Falle, wenn eine Verbindung einer ganz veränderten Lage des Gemüths nicht mehr adäquat iſt. Dieſe Frage ſollte ſich rein für ſich in dem Gebiete, dem ſie angehört, dem Gebiete der Vernunft und Freiheit, beantworten, nun aber wird dieſer reine Verlauf durch das gleichzeitige Fortbeſtehen und Fortwirken jener irrationalen Potenz

gestört, unterbrochen, aufgehoben. Wir bekommen dafür, daß Nolten die liebenswürdige ländliche Agnes verläßt, um später gar nicht zum Heile für sie und ihn selbst zu ihr zurückzukehren, zwei Gründe statt Eines. Der eine ist, daß die hochgebildete und anmuthige Gräfin Constanze seine Neigung zu Agnes verdrängt (daß Nolten Agnes zunächst deswegen verläßt, weil er sie für treulos hält, kommt hier nicht in Betracht, denn er muß sich selbst gestehen, daß dies seinem Gewissen eine willkommene Ausflucht ist). Hier saß die Hauptfrage über Recht und Unrecht. Die andere, störend dazwischen tretende, ist die Frage nach dem Verhältniß unserer Freiheit zu jener Nachtseite des menschlichen Wesens. Wir haben also einen Roman, der zur Hälfte ein Bildungs-Roman, die Geschichte der Erziehung eines Menschen durch das Leben, die Liebe namentlich, ein psychologischer Roman, zur Hälfte ein Schicksals-Roman, ein mystischer Roman ist, und beide Hälften gehen nicht in einander auf, so bewundernswürdig des Dichters künstliche Bemühungen sind, sie in einander zu verschmelzen, zugleich die verständige Wirklichkeit und zugleich das Wunder zu retten. Wir werden finden, daß auf der einen dieser beiden Seiten noch eine weitere Theilung des Interesses eintritt, die sich jetzt noch nicht auseinander setzen läßt.

Sobald man uns diesen schadhaften Fleck zugegeben hat, können wir im Uebrigen auch die Kunst der Composition unbefangen und eifrig loben. Mörike ist auch, wo er auf verfehlter Richtung gefunden wird, immer geistreich und klar. Es mag nach strenger Rechnung vielleicht auch sonst die eine oder die andere Figur oder Scene überflüssig sein; aber es ist der Ueberfluß des Reichthums, und Mörike könnte mit dem, was dieser Roman zu viel hat, ja

noch mit dem Abfall dieſes Abfalls der Armuth nicht weniger ſeiner poetiſchen Collegen auf die Beine helfen. Er hat in dieſes Buch ſeine ganze reiche poetiſche Jugend hineingeſchüttet; dieſes Zuviel werden wir dem jugendlichen Dichter gewiß gerner verzeihen, als ein Zuwenig.

Wir können unſere weiteren Bemerkungen nach den zwei Hälften anordnen, in welche nach obiger Entwicklung der Roman zerfällt, und zuerſt von den Partieen ſprechen, welche insgeſammt im Geiſte der Romantik empfangen ſind. Der Grundzug der Romantik, das Myſtiſche, macht ſich alſo vorzüglich in Eliſabeth (ſo heißt die Zigeunerin) und ihrer Wahlverwandtſchaft zu Theobald (Nolten) geltend, und man muß geſtehen, daß der Dichter alle Schönheit, welche der Romantik zu Gebot ſteht, alle unheimlichen Reize, alle ſüße Wolluſt unendlicher Gefühle mit concentrirter Innigkeit in dieſen Punkt verſammelt. Die erſte Erſcheinung der fremdartigen Jungfrau in dem Gemäuer einer Burgruine, der wunderſame Geſang der halb Wahnſinnigen, der „wild wie ein flatterndes Tuch ſich in die Lüfte ſchwingt“, dann Theobald's Gefühl beim Zuſammentreffen mit ihr, deren hohe und edle Geſtalt eine Miſchung von Ehrfurcht und unheimlicher Anziehung ausübt, — dies iſt mit Meiſterhand entworfen. „Seht nur“, ſagt Theobald zu ihr, „als ich Euch anſah, da war es, als verſänk ich tief in mich ſelbſt, als ſchwindelte ich, von Tiefe zu Tiefe ſtürzend, durch alle die Nächte hindurch, wo ich Euch in hundert Träumen geſehen habe, ſo, wie Ihr da vor mir ſtehet; ich flog im Wirbel herunter durch alle die Zeiträume meines Lebens und ſah mich als Knaben und ſah mich als Kind

neben Eurer Gestalt, so wie sie jetzt wieder vor mir aufgerichtet ist; ja ich kam bis an die Dunkelheit, wo meine Wiege stand, und sah Euch den Schleier halten, welcher mich bedeckte: da verging das Bewußtsein mir, ich habe vielleicht lange geschlafen, aber wie sich meine Augen aufgehoben von selber, schaut' ich in die Eurigen, als in einen unendlichen Brunnen, darin das Räthsel meines Lebens lag." Auch weiterhin ist durch die Reinheit künstlerischer Phantasie alles Crasse und Plumpe von diesem Verhältniß abgewiesen, und der Unwille gegen die Zerstörung alles Lebensglücks durch jene räthselhafte Person mildert sich sehr durch das Mitleid, das ihre abergläubige Liebe zu Theobald durch die einfache Festigkeit der Ueberzeugung von ihrem Rechte und die Schmerzen, die ihr aus seinen späteren Neigungen fließen, in Anspruch nimmt.

Ein zweites wesentliches Moment der Romantik ist, als Folge der Anwendung der Mystik auf den Naturverlauf, das Wunderbare. Dieser Lieblingsrichtung seiner Phantasie hat der Dichter mit Geschicklichkeit ein Bett anzuweisen gewußt, wo sie sich ergießen kann, ohne die festen Gesetze der Wirklichkeit, in denen der Roman trotz jener mystischen Grundlage sich bewegt, zu beeinträchtigen. Theobald, unterstützt von anderen Künstlern, giebt ein Schattenspiel zum Besten; während die Bilder erscheinen, wird ein erklärender poetischer Text in dramatischer Form verlesen. Hier sind wir denn ganz im Lande der Wunder, auf einer Insel, deren ursprüngliche Bewohner längst durch ein plötzliches Gericht der Götter dahingerafft sind; nur der letzte König der Insel wird durch den Zauber einer Fee, die ihn liebt, seit mehr als tausend Jahren in dieser Sterblichkeit zurückgehalten, vergebens sich sehnend, „den Tod, das faule Scheusal, das die Zeit verschläft,

herauf zur Erde an's Geschäft zu zerren", bis endlich der Zauber gelöst und er in den Kreis der Götter aufgenommen wird. Die Situation ist mit höchster Originalität ausgeführt, einige Monologe des unglücklichen Zurückgebliebenen dürfen dem Zartesten und Gewaltigsten, was je in der Poesie vorkam, an die Seite gestellt werden. Namentlich 1, 164., wo einzelne Lichtblitze dem ermatteten Gedächtnisse des Königs, der in nächtlicher Einsamkeit umwandelt, seine Vergangenheit erhellen, wird man den Dichter in leuchtenden Zügen erkennen. Nur wenige Verse sei uns vergönnt anzuführen:

Horch! auf der Erde feuchtem Bauch gelegen
Arbeitet schwer die Nacht der Dämmerung entgegen,
Indessen dort, in blauer Luft gezogen,
Die Fäden leicht, kaum hörbar fließen,
Und hin und wieder mit gestähltem Bogen
Die luft'gen Sterne goldne Pfeile schießen ....

Er erinnert sich des Namens seiner Gemahlin —:

Almissa! — Wie? Wer flüstert mir den Namen,
Den lang vergess'nen, zu? Hieß nicht mein Weib
Almissa? Warum kommt mir's jetzt in Sinn?
Die heil'ge Nacht gebückt auf ihre Harfe
Stieß träumend mit dem Finger an die Saiten,
Da gab es diesen Ton.

Es ist die Zeit nicht mehr, wo man den Dichter in einzelnen Bildern suchte, aber ein wahrer Dichter wird sich auch in solchen offenbaren, und ich kann mich nicht enthalten, zu den angeführten Blicken der edelsten Phantasie noch so anmuthige Gleichnisse anzuführen, wie:

Laß uns in sanfter Wechselrede ruh'n,
Zwei Kähnen gleich, die aneinander gleiten.

oder wie der schöne Ausdruck in einem Landschaftsgemälde: „es schienen Nebelgeister in jenen feuchtwarmen Gründen irgend ein goldnes Geheimniß zu hüten.“ Solche einzelne Diamanten hat Mörike wie ein reicher Mann ungezählt unterwegs ausgeschüttelt. — Neben dem König ist die dämonische Kokette, die ihn durch ihren Zauber auf die Erde bannt, ein trefflich gehaltener Charakter. Ueberhaupt seine Intuition des weiblichen Wesens, die er auch weiterhin an den Tag legt, und die um so mehr eine solche zu nennen ist, da ihr ganz wenig Erfahrung zu Hilfe kam, scheint Mörike vorzüglich zu einem Dichter des weiblichen Ideals zu bestimmen; die Energie großer politischer Leidenschaften, das männliche Pathos, dürfte weniger in dem seiner Natur vorgezeichneten Kreise liegen, und es zeigt sich hierin eine Verwandtschaft mit dem Goethischen Genius, für die wir in anderem Zusammenhange noch weitere Belege anzuführen haben.

Ein drittes Moment der Romantik ist ihre Vorliebe, den Schauplatz der Poesie in das Element naivvolksthümlichen Bewußtseins zu verlegen. Unser Roman enthält eine treffliche, im Geiste der Volkssage erfundene, zuletzt in die Legende übergehende Partie, die Erzählung von dem lustigen Räuber Jung Volker. Wir fragen jeden unbefangenen Leser, ob ein Anderer als ein geborner Dichter so voll und rein in dieses Element eingehen und es doch unbeschadet seiner Natur in die künstlerisch veredelte Darstellung zu erheben vermochte. Jung Volker wird durch ein wunderbares Zeichen bekehrt und weiht der heil. Jungfrau eine Tafel, deren Inschrift also beginnt „... und wer da solches lieset mög nur erfahren und inne werden was wunderbaren maßen Gott der Herr ein menschlich gemüete mit gar geringem dinge rühren mag.

Denn als ich hier ohne allen fug und recht im wald die weiße hirschkuh gejaget auch selbige sehr wohl troffen mit meiner gueten Büchs da hat der Herr es also gefüget daß mir ein sonderlich verbarmen kam mit so fein sanftem thierlin, ein rechte angst für einer großen sünden. da dacht ich: itzund trauret ringsumbher der ganz wald mich an und ist als wie ein ring daraus ein dieb die perl hat brochen ein seiden bette so noch warm vom süeßen leib der erst gestolenen braut. verhauchend sank es ein als wie ein flocken schnee am boden hinschmilzt und lag als wie ein mägdlin so vom liechten mond gefallen. ..... nunmehr mein herze so erweichet gewesen nahm Gott der stunden wahr und dacht wohl er muß das Eisen schmieden weil es glühend und zeigete mir im geist all mein frech unchristlich treiben und lose hantirung dieser ganzen sechs Jahr und redete zu mir die muetter Jesu in gar holdseliger weiß und daß ich nit nachsagen kann noch will. verständige bitten als wie ein muetterlin in schmerzen mahnet ihr verloren kind .." Ist Mörike ein Dichter oder nicht? — Unter den männlichen Personen, welche im Roman selbst auftreten, ist nur noch der blinde Gärtnerknabe Henni als eine naive Gestalt zu erwähnen, denn der Förster, der im Allgemeinen auch naiv zu nennen ist, ist zu untergeordnet und Raymund's, dieses trefflich gezeichneten Brausekopfs Naivetät ruht nur auf seinem Temperament und seinem Kunst-Naturalismus, während er übrigens ganz der gebildeten Sphäre angehört. Henni, der stille, fromme blinde Jüngling, ist eine höchst beruhigende Erscheinung in der Noth und Angst der letzten Katastrophe, und seine Freundschaft mit der wahnsinnigen Agnes, die Neigung dieser zu ihm wird Niemand ungerührt lassen.

Den Uebergang nun aus dieſer Sphäre der Naivetät in die des gebildeten Bewußtſeins und ſo aus der Romantik überhaupt in die Poeſie des Naturgemäßen bildet der trefflich gehaltene Charakter Agneſens, der Braut des Malers, die durch das unſelige Dazwiſchentreten jener Zigeunerin aus dem Frieden der reinſten Einfalt und holden Selbſtgenugſamkeit herausgeriſſen, in den peinlichen Zweifel, ob ſie, das einfache Landmädchen, dem Verlobten genüge, hineingeſtoßen, auf einige Zeit das Gleichgewicht des Verſtandes verliert, in dieſem Zuſtande ohne ihre Schuld dem Bräutigam Anlaß zu Mißtrauen und vorübergehender Auflöſung des Verhältniſſes giebt, dann geheilt in die Arme des Verſöhnten zurückkehrt, endlich aber durch unzeitige Eröffnung eines Geheimniſſes und nochmaliges Zuſammentreffen mit der geheimnißvollen Fremden ganz in Wahnſinn geſtürzt wird und tragiſch zu Grunde geht. Wie lieblich hat der Dichter das heimliche Behagen, die trauliche Beſchränkung, die dieſes Weſen umgiebt, ſchon 1, S. 49 und 50 vergegenwärtigt, wo wir durchs Fenſter in das mondbeglänzte Gemach der ſchlafenden Unſchuld einen Blick werfen dürfen! Man denkt an Gretchens Stübchen im Fauſt. Welcher Frieden, welche idylliſche Anmuth liegt wie ein klarer Sommertag über dem Bilde des Wiederſehens, wo der ausgeſöhnte Maler zu ſeiner Braut zurückkehrt und ſie erſt ſitzend auf der Kirchhofmauer und einen Kranz bindend belauſcht, indem ein Schmetterling neben ihr auf einer Staude die glänzenden Flügel wählig auf- und zuzieht und der Storch zutraulich an ihr vorüberſchreitet! (2, 398 ff.). Später, da das unſelige Geſpenſt jener früheren krankhaften Kriſis aus der Tiefe ihres Innern wieder hervorbricht und die ſchöne Seele dem Wahnſinn

überliefert, hat sich der Dichter, so schauderhaft der Gegenstand ist, doch im schönsten Geleise poetischen Ebenmaßes gehalten, nirgends gegen die keusche Gestalt der ideellen Schönheit gesündigt, und wie Ophelia, so macht Agnes „Schwermuth und Trauer, Leid, die Hölle selbst zur Anmuth und zur Süßigkeit“. Wie schmerzlich süß ist das Bild, das uns der Verfasser mit folgenden Worten giebt: „Sie verfiel einige Secunden in Nachdenken und klatschte dann fröhlich in die Hände: O Henni! süßer Junge! in sechs Wochen kommt mein Bräutigam und nimmt mich mit und wir haben gleich Hochzeit! Sie stand auf und fing an auf dem freien Platz vor Henni auf's Niedlichste zu tanzen, indem sie ihr Kleid hüben und drüben mit spitzen Fingern faßte und sich mit Gesang begleitete. Könntest du nur sehen, rief sie ihm zu, wie hübsch ich's mache! Fürwahr solche Füßchen sieht man nicht leicht. Vögel von allen Arten und Farben kommen in die äußersten Baumzweige vor und schau'n mir gar naseweiß zu“ (2, 594). Zugleich muß man in dieser Entwicklung die Wahrheit bewundern, womit die Verrückung des Bewußtseins dargestellt ist, dem die Personen, mit denen es im Wahnsinne sich beschäftigt, unklar ineinander zerfließen, der Unsinn im Sinn, der Sinn im Unsinn. Ein Dichter hat mehr zu thun, als den Wahnsinn darzustellen; es ist aber keine der kleinsten Proben für seine Kunst, den gesunden Geist zu enthüllen, wenn er es vermag, den kranken so zu malen, daß man durch seine erregten und aufgewühlten Wellen immer noch auf den gesunden Grund hinuntersieht. Dichter von Talent, die sich aber nicht zur reinen Schönheit erheben, lieben es, einen Schein von Kraft durch unmotivirtes Einbrechen des Wahnsinns zu erschleichen; hier aber ist nichts Unmotivirtes,

man sieht von Anfang an: es muß mit dem unglücklichen Mädchen dies Ende nehmen, ja sie erhebt sich, wo sich die tragischen Fäden sammeln, um das Netz des Unheils über sie zu werfen, zur Hauptperson des Romans und rettet hiedurch, so weit es nach dem schon aufgedeckten kranken Fleck möglich ist, die Einheit des Ganzen. Wir werden in Kurzem darauf zurückkommen.

Ganz in der Sphäre der Bildung steht die Gräfin Constanze. Den Maler ergreift in der Periode, wo er sein Verhältniß mit Agnes abgebrochen hat, eine tiefe Leidenschaft zu dieser schönen jungen Wittwe, in welcher der feinste Duft der Weltbildung und höheren Sitte mit jener Anmuth, welche keine Kunst zu geben, aber wahre Kunst wohl zu erhöhen vermag, sich auf's Reizendste vereinigt, und deren reine Nähe jedes Rohe und Gemeine aus ihrem Kreise verbannt; sie erwiedert diese Leidenschaft, und der Moment des stummen Geständnisses, diese so millionenmal dagewesene Situation, ist mit überraschender Tiefe und Neuheit gedichtet. Durch eine furchtbare Täuschung jedoch verkehrt sich ihre Liebe plötzlich in Haß, in Rache, und diese bereuend kauft sie den Geliebten, den ihre Rache in's Gefängniß geliefert hat, mit dem Opfer ihrer Tugend los. Auch ihr begegnet die dämonische Zigeunerin, sie erkennt in dieser den Vorboten des Todes, erhält endlich Licht über den Irrthum, der ihre Liebe in Haß verkehrt hatte, und verzehrt sich nun in qualvoller Selbstverachtung; doch auch sie bleibt selbst im tiefen Falle eine poetische Erscheinung; dieser Fall ist vollkommen motivirt, nichts Gemeines, nichts Unnatürliches drängt sich auf. — Unter den andern weiblichen Personen machen wir nur auf Margot noch insbesondere aufmerksam, deren klar verständiges und doch gemüthreiches

Weſen am Schluſſe, unmittelbar ehe und während das tragiſche Schickſal hereinbricht, ſo wie die Gegenwart ihres Vaters, des Präſidenten, die mildernde Wirkung der Perſon des Blinden von dieſer Seite wohlthätig verſtärkt. Das Beruhigende der Gegenwart eines überlegenen, welterfahrenen, charakterfeſten, wohlwollenden Vornehmen inmitten einer peinlichen Verſtörung, das Gefühl der Sicherheit, das ſchon beim Eintritt in den Kreis dieſer feinen, beſchwichtigenden Formen, wo ſie nicht bloße Formen ſind, in den Geängſtigten überfließt, iſt mit überzeugender Anſchaulichkeit vergegenwärtigt.

Unter den männlichen Individuen des gebildeten Kreiſes zeigt, wie billig, Theobald am wenigſten prägnante Individualität. Der Romanheld iſt als ſolcher mehr der paſſive Mittelpunkt, in welchem die allgemeinen Lebensmächte, die der epiſche Dichter in ihrem breiten Nexus entfaltet, ihre Wirkungen ſammeln, als daß er durch Beſtimmtheit des Charakters einer oder der andern dieſer Mächte als ihr Repräſentant zufiele. Sein Leben iſt ein Entwicklungsweg; wer ſich erſt entwickelt, iſt ebendarum noch nicht feſt. Er gleicht hierin dem Wilh. Meiſter, dem man ohne Einſicht in die poetiſche Gattung ſeine wechſelnden Illuſionen und ſeine Unſelbſtändigkeit zum Vorwurf gemacht hat. Aber weit ärmer ſind Theobald's Bildungswege und — womit wir denn auf den Hauptpunkt zurückkommen — ſein Bildungsgang wird in der Mitte geſtört, unterbrochen. Das fataliſtiſche Element als letzte Urſache dieſer Störung und als nothwendig einen tragiſchen Ausgang bedingend haben wir ſchon hervorgehoben. Sehen wir nun von dieſem dämoniſch unterhöhlten Boden, auf dem die Perſonen wandeln, einen Augenblick ab, ſo ſcheint die Erzählung

mehr und mehr auf die Lösung der interessanten Frage hinzuarbeiten: konnte eine zwar tiefe, aber nicht nach außen entfaltete Natur, wie die einfache Agnes, dem Maler wirklich genügen? War es daher nicht ein Fortschritt, wenn er, durch einen scheinbar vollkommen begründeten Irrthum gegen den Vorwurf der Untreue zunächst geschützt, in die höheren Kreise Constanzens übertrat, da sich ihm durch diese Situation eine Fülle neuer Bildungsquellen öffnete? Und wenn ihm der Schmerz der plötzlichen Trennung von dieser neuen Lebensquelle, von Constanzen selbst wieder heilsam werden und ihn zu jener im edleren Sinne interesselosen Stimmung erheben konnte, die dem Künstler Noth thut, war es dann gut, hierauf zu Agnes zurückzukehren? War dies ein Glück für ihn, für Agnes selbst? Lauter Fragen, die sich vor Allem deswegen nicht rein beantworten, weil jene fatalistische dazwischentritt. Aber nicht von dieser wollen wir jetzt reden, sondern auch innerhalb der Grenzen gesunden und naturgemäßen Verlaufs der Dinge wird unsere Aufmerksamkeit auf einen andern an sich freilich höchst interessanten Punkt abgelenkt. Der Schauspieler Larkens, die bedeutendste männliche Figur des Romans, Noltens Vertrauter, erlaubt sich nämlich eine wohlgemeinte, aber höchst gewagte Täuschung, um das abgebrochene Verhältniß zwischen Agnes und Theobald im Bestand zu erhalten und diesen seiner Braut zurückzugeben. Agnes hat in der Zeit der ersten Verstörung ihres Gemüths durch einzelne Aeußerungen leidenschaftlicher Neigung gegen einen unbedeutenden Vetter ihrem Verlobten allen Grund gegeben, seine Verbindung als aufgehoben zu betrachten, so lange nämlich derselbe die Quelle und Natur dieser Verstörung nicht kannte. Larkens, hierüber zur völligen

Rechtfertigung Agnesens belehrt, aber ohne Hoffnung, Theobald selbst, den er in einer neuen Leidenschaft befangen sieht, hievon zu überzeugen, weiß es einzurichten, daß Agnesens Briefe an ihn gelangen und beantwortet sie mit Nachahmung der Handschrift und innigem Eingehen in die ganze Gefühls- und Ausdrucksweise Theobald's, so daß das Mädchen von Theobald's Bruch mit ihr nicht die mindeste Kunde erhält. Hierauf weiß er Theobald von Constanzen zu trennen durch ein Mittel, dessen ganze Grausamkeit er nicht berechnen kann, weil ihm der Maler nicht gestanden hat, daß ihm Constanze bereits unzweifelhafte Beweise ihrer Liebe gegeben hat. Er spielt Constanzen die jüngsten Briefe Agnesens an Theobald, welche ganz in dieselbe Zeit mit Theobald's feurigen Bewerbungen um Constanzens Liebe fallen, in die Hände, die weibliche Neugierde kann nicht widerstehen, sie liest, glaubt sich schändlich betrogen, und in einer Anwandlung von Rachsucht führt sie herbei, was wir schon angaben, daß Theobald und Larkens in's Gefängniß geführt werden. Dann ihre Reue, das Opfer ihrer Tugend, Theobald's und seines Freundes Befreiung. Nachdem nun Theobald bereits der scheinbar glücklichsten Wiedervereinigung mit Agnes zugeeilt ist, entdeckt er ihr in einem unglücklichen Momente alles Geschehene, die Täuschung durch Larkens, seine Liebe zu Constanzen. In dem Gemüthe des ahnungsvollen Mädchens hatte inzwischen die einmal hineingeworfene Besorgniß, dem Geliebten nicht zu genügen, im Stillen fortgewühlt; ihr Aberglaube an die Worte jener Zigeunerin, welche in ihrer Räthselsprache angedeutet, daß Theobald vom Schicksal zu einem andern Bunde aufgespart sei, hat sie mit einer dunkeln Angst erfüllt, das unabweisbare Vorgefühl eines schrecklichen Unglücks lag schwül

auf ihr: jetzt plötzlich glaubt sie alle ihre Ahnungen, ihre Besorgnisse schauderhaft bestätigt, bricht in Verzweiflung aus, und es braucht nur eine nochmalige nächtliche Ueberraschung durch Elisabeth, um diese zum Wahnsinn zu steigern. Indem es demnach nicht der Gang der Sache, sondern Einmischung und List eines Dritten ist, was Theobald und Agnes wieder zusammenführt und zuletzt so unglücklich macht, so beantwortet sich auch die Frage, ob eine solche Wiedervereinigung an sich heilsam war oder nicht, ob daher ein völliges Abbrechen der Verbindung mit Agnes unsittlich oder nicht gewesen wäre, — auch diese Frage beantwortet sich nicht rein, sondern es schiebt sich eine neue, ganz heterogene herein, die nämlich, ob ein solches heimliches Leiten und Bevormunden, wie Larkens es wagte, nicht auch bei den besten Absichten verwerflich sei und zum Unheil ausschlagen müsse? So irrt das Interesse unstet zwischen drei Fragen hinüber und herüber. Nur insofern wird die Einheit gerettet, als alle diese verschiedenen Werkzeuge des Unheils auf Agnes losarbeiten, diese aber, indem sie von so vielen Messern zerschnitten wird, doch den Adel der Anmuth und Weiblichkeit bewahrt und durch diesen edeln Instinct der Seele, ein unendlich rührendes Bild, dem Leser den Frieden giebt.

Dagegen gewinnen wir nun durch jene Wendung ein treffliches Charakterbild weiter in dem Schauspieler Larkens, einem Geist, in welchem Zerrissenheit, Selbsthaß in Folge einer Periode wilder Ausschweifungen, Hypochondrie, Bizarrerie im Widerspruche mit gesundem Herzen, klarer Einsicht, Innigkeit des Gemüths sich zu der komischen Harmonie genialen Humors befreien, einen Mann, „dessen heitere Geistesflamme sich vom besten Oel des innerlichen Menschen schmerzlich nährt.“ Hier tritt Mörike

würdig an J. Paul's Seite, und wenn er die Tiefe Horion's, Schoppe-Leibgeber's nicht erreicht, so vermeidet er dafür auch die zu sichtbar eingemischte Philosophie und bleibt auch hier stets objectiv, plastisch. Die Katastrophe, wo dieser edle Geist aus dem Kreise der Freunde scheidet, um in der Ferne in unbekanntem Dunkel lebend sich von seiner Vergangenheit zu trennen, der Adel, den er in gemeinen Umgebungen bewahrt, dieser Diamantschein in der Finsterniß, endlich sein Selbstmord sind Meisterstücke der Poesie, und auch hier ist nirgends das Maß des Würdigen und Schönen vergessen. Ihm verwandt ist der wunderliche Hofrath, aus welchem erst am Schlusse der todtgeglaubte Oheim Nolten's, der Vater Elisabeth's, hervorspringt.

Diesen Gestalten, die das Komische mit dem Bewußtsein eines gebildeten Geistes mehr oder minder activ ausüben, stellt sich als objectiv komische, außer dem nur kurz skizzirten Vater Nolten's, der seine Familie mit einem Vogelrohre beherrscht, namentlich der schon erwähnte Barbier Wispel zur Seite. Dieser Mensch mit seinen unerträglichen Manieren, den unendlichen Gesichtsschnörkeln, dem beständigen Blinzen (weil er, wie er zu sagen pflegt, an der Wimper kränkelt), den stets gespitzten Lippen, ärmlich aufgeputzelt, höchst unreinlich und eckelhaft, die Haare mit gemeinem Fett frisirt, mit dem ewigen Hüpfen, Kichern, Tänzeln, durchaus affectirt, eitel, lügnerisch, betrügerisch, doch bei seinen Schelmenstreichen am Ende mehr auf die Satisfaction, die für seine Eitelkeit abfällt, als auf bloßen Gewinn bedacht, dieser Mensch, mit dem man nicht reden kann, weil er nur sich selbst reden hört, und der nur durch so ganz drastische Mittel, wie die reichlichen Ohrfeigen, die er auf seinem Schicksalslaufe durch

dieſen Roman ärndtet, vorübergehend zur Vernunft zu bringen iſt: dieſes Subject iſt aus dem Kerne der Komik geſchnitten. Namentlich iſt die Scene, wo er in der Maske ſeines dermaligen Herrn, eines italieniſchen Künſtlers, ſich im Garten und in der Geſellſchaft des Grafen Zarlin einfindet und, von Nolten entlarvt, mitten in aller Noth ſich doch ſeiner vortrefflichen Mimik rühmt, ganz gelungen. „Es war vielleicht“, geſteht er, „ein Kitzel, das heiße Blut des Südens an mir ſelbſt zu bewundern, und ſo — und dann — aber gewiß werden Sie mir zugeben, Monſieur, ich habe den höhern Ton der Chicane und den eigentlichen vornehmen Takt, womit das point d'honneur behandelt werden muß, mir ſo ziemlich angeeignet. Wie? ich bitte, ſagen Sie, was denken Sie?“ — Weniger Urſache, daß Andere witzig werden, als ſelbſt witzig, iſt der Büchſenmeiſter Lörmer mit dem Stelzfuße, der zuletzt in der Umgebung von Larkens auftritt. Dieſe Figur rechne ich ebenfalls unter die vollwichtigen Beweiſe von Mörike's Dichterberuf; die Miſchung des Komiſchen, was aus der witzigen Laune dieſes heruntergekommenen Handwerkers entſteht, und des Wohlthuenden, was in einem Reſte von Gemüth und Liebe liegt, mit dem unheimlichen Eindruck ſeiner Rohheit und Liederlichkeit, erzeugt einen höchſt individuellen und eigenthümlichen Eindruck. Namentlich iſt die rohe Aeußerung ſeiner Liebe zu Larkens, indem er betrunken die Thür durchbrechen und zu ſeinem Leichnam eindringen will, endlich aber mit Geräuſch zu Boden ſtürzt, durch ihren Contraſt mit der Stille des edlen Todten ganz etwas Meiſterhaftes.

Weiter wollen wir den Kreis der Figuren nicht verfolgen. Für den Plan der Begebenheit ſind namentlich die komiſchen

Figuren mit großer Kunſt verwendet. Mußten wir nun im Anfang zugeben, daß Plan und Oekonomie des Ganzen nicht die ſtrenge innere Einheit und Sparſamkeit des wahren Kunſtwerks aufweiſen, ſo bewährt ſich doch der Dichter darin, daß jedes der zu vollkommener Harmonie hier nicht vereinbarten Momente für ſich den ſchönſten Stoff zu einem kleineren poetiſchen Ganzen darbietet, und wir kehren ſchließlich zu dem ſchon ausgeſprochenen Lobe der großen Kraft der Anſchauung und Individualiſirung zurück, welche ſich auf allen Punkten kund giebt. Der wahre Dichter weiß immer einzelne, an ſich unbedeutende Züge, die ihm in der Wirklichkeit zerſtreut aufſtoßen, durch die Attraction ſeines eigenthümlich organiſirten Gedächtniſſes in ſein poetiſches Bild hereinzuziehen. Ein ſolcher trefflich benutzter kleiner Zug iſt es z. B., wenn Goethe von Ottilien erzählt, daß ſie die Gewohnheit gehabt, ſelbſt Männern, denen ein Gegenſtand zu Boden fiel, ſolchen aufzuheben, und in Folge von Charlottens Hinweiſung auf das Ungehörige der Angewöhnung eine neue Lichtſeite ihres ſchönen Gemüths ſich dem Leſer eröffnet. Von Mörike führe ich ſtatt hundert anderer nur Ein Beiſpiel an. Mancher erinnert ſich wohl des frappanten Eindrucks, wenn man je zuweilen des Morgens den Docht in einer Straßenlaterne von der letzten Nacht her noch brennen ſieht. Wie paſſend weiß Mörike dieſe Kleinigkeit zu benutzen, um Nolten's Stimmung am Morgen nach dem Abend, wo er ſeinen Freund Larkens in ſeiner elenden Umgebung unvermuthet aufgefunden, höchſt anſchaulich zu machen! (2, 500). Dies bleiben jedoch nur kleinere Einzelheiten; ungleich mehr giebt ſich der Dichter, wenn vom Einzelnen die Rede ſein ſoll, durch Hinſtellung größerer Bilder von ideeller

Schönheit vor die Phantaſie zu erkennen, wo plötzlich ein Gemälde vor uns ſteht, von dem wir nichts ſagen können, als: ſo ſchaut nur ein reiner und hoher Genius. Ich mache in dieſer Rückſicht namentlich auf zwei Scenen aufmerkſam. Die eine, wo Agnes, bereits wahnſinnig, barfuß herbeigeſchlichen kommt, ſich dem verzweifelnden Maler gegenüber an einen Thürpfeiler lehnt, eine Flechte ihres Haars hängt vorn herab, davon ſie das äußerſte Ende gedankenvoll lauſchend an's Kinn hält. „Ein ganzer Himmel von Erbarmung ſcheint mit ſtummer Klaggeberde ihren ſchleichenden Gang zu begleiten, die Falten ſelber ihres Kleides mitleidend die liebe Geſtalt zu umfließen“ u. ſ. w. (2, 590).

Die andere Scene ſchildert uns Agnes, neben Henni an der Orgel, worauf ſie dieſer bei ihrem Geſange accompagnirt hatte, eingeſchlafen. „Nun aber hatte man ein wahres Friedensbild vor Augen. Der blinde Knabe nämlich ſaß, gedankenvoll in ſich gebückt, vor der offenen Taſtatur, Agnes, leicht eingeſchlafen, auf dem Boden neben ihm, den Kopf an ſein Knie gelehnt, ein Notenblatt auf ihrem Schooße. Die Abendſonne brach durch die beſtäubten Fenſterſcheiben und übergoß die ruhende Gruppe mit goldenem Licht. Das große Crucifix an der Wand ſah mitleidsvoll auf ſie herab. Nachdem die Freunde eine Zeitlang in ſtiller Betrachtung geſtanden, traten ſie ſchweigend zurück und lehnten die Thür ſacht' an“ (2, 620).

Ein Dichter mit ſolcher Gabe der Anſchauung wird wohl auch die poetiſchen Rechte des ſinnlichen Moments im Verhältniß der Geſchlechter nicht verkennen? Von Prüderie und Rigorismus kein Zug, aber auch kein Zug jener unangenehmen Abſichtlichkeit, womit man neuerdings aus der Theorie heraus der Poeſie in

diesem Punkte aufhelfen zu müssen glaubte und wodurch man das an sich Reine erst verunreinigte. Es ist interessant, unsern Dichter lange, ehe man von einem jungen Deutschland wußte, ein ganz ähnliches Thema, wie Gutzkow in einer verschrieenen Scene seiner Wally, aufnehmen zu sehen, und nun beide zu vergleichen. Hier wird man sehen, daß nicht der Stoff einer solchen Situation, sondern der Geist der Behandlung den Charakter des Sittlichen oder Unsittlichen entscheidet. S. 2, 369 ff.

Wenn das ganze Buch eine seltsame Vereinigung phantastisch-romantischer Stoffe mit plastischer Klarheit und Goethischer Idealität darstellt, so verdient endlich der Styl wegen seiner Classicität eine ungetheilte Bewunderung. Ein Jugendproduct, hervorgesprudelt aus einem Reichthum, dessen gewaltiger Drang noch kein festes Bett und keine Ufer kennt, — und dieses Product in der Sprache rein von allem Rohen und Wilden, was sonst die Naturpoesie immer mit sich zu führen pflegt, durchaus objectiv, niemals pathetisch, außer wo die in der Erzählung betheiligten Personen ihr Pathos auszusprechen haben, aber dann auch hochhin in der Beredtsamkeit gewaltiger Leidenschaft brausend (z. B. 2, 576), durch Wohlklang, Reinheit, Milde, die Durchsichtigkeit, worin alles Stoffartige getilgt ist, nur der Goethischen vergleichbar! Es ist zwar nicht dieselbe Intensität in der höchsten Einfachheit, nicht derselbe Grad von Plastik, die durch die geringsten Sprachmittel ein Unendliches in den Reif weniger anspruchslosen Worte faßt, Mörike braucht mehr Worte, hält mit Bildern weniger Haus, vergißt aber wie Goethe niemals, daß der Dichter nicht stoffartig selbst in Leidenschaft sprechen, sondern ganz die Sache sprechen lassen soll.

Gedichte von Eduard Mörike.

Stuttgart und Tübingen 1838. Verlag der Cotta'ſchen Buchhandlung.

(Jahrbücher für wiſſenſchaftliche Kritik. Jahrg. 1839. Nr. 14 ff.)

Es ſei uns erlaubt, unſeren Standpunkt in der ſubjektiven Werkſtätte der Poeſie, dem dichteriſchen Bewußtſein, zu nehmen, natürlich in dem umfaſſenderen Sinne, wonach das ſubjektive Bewußtſein des Einzelnen durch ſein Zeitalter und ſeine Nationalität bedingt iſt.

Daß die dichteriſche Produktion, im Gegenſatze gegen jede andere, ihrer Natur nach unmittelbar auf Entdeckung des Wahren, Förderung des Guten und Zweckmäßigen gehende, Thätigkeit des Geiſtes, immer im Elemente der Naivetät wurzeln müſſe, iſt eine anerkannte Wahrheit; daß die Naivetät im Allgemeinen ein Zuſtand relativer Bewußtloſigkeit ſei, worein das zarte Seelchen Phantaſie vor der alten Schwiegermutter Weisheit ſich einhüllt, weiß man ebenfalls. Schwierig wird die Unterſuchung erſt, wenn die Grenze beſtimmt werden ſoll, innerhalb welcher das Bewußtſein von ſich, ſeinem Gegenſtand und ſeiner Thätigkeit, das natürlich, wo überhaupt Geiſt iſt, niemals fehlt, alſo auch dem Dichter nicht abgehen kann, auch bei ihm in verſchiedenen Graden auf- und niederſteigen könne, ohne in diejenige Bewußtheit über-

zugehen, welche die Naivetät zerstört und die Poesie in Prosa auflöst. Die Dichter des Mittelalters sind im Gegensatz gegen die modernen als naiv zu bezeichnen, aber auch ihre Poesie scheidet sich in eine bewußte und unbewußte, eine Naturpoesie und eine Kunstpoesie, eine volksthümliche und eine höfisch-ritterliche. Umgekehrt innerhalb der modernen Poesie, die im Gegensatz gegen die mittelalterliche als eine bewußte zu bezeichnen ist, kehrt der Gegensatz des Naiven und Bewußten wieder nicht bloß zwischen verschiedenen Ständen (das Volkslied und die Naturpoesie einzelner Autodidakten kann als Nachklang des Mittelalters angesehen werden), zwischen verschiedenen Individuen innerhalb der gebildeten Stände, sondern auch zwischen den verschiedenen Entwicklungs-Epochen einzelner Individuen. Goethes Jugendpoesie war ein Naturquell, der gewaltsam mit urkräftiger Frische hervorsprudelte, dagegen die Producte seines reifen Mannesalters: mit wie viel Bewußtsein über das eigene Thun, mit welcher Helle der Besonnenheit sind sie künstlerisch gebildet, und welche krystallische Durchsichtigkeit haben sie dadurch gewonnen! Es fällt mit diesem Unterschiede der Lebensalter ein Unterschied der Gattung häufig zusammen: die naiv jugendliche Periode ist eine lyrische, der besonnene Mann erhebt sich in die objektiven Gebiete der epischen und dramatischen Poesie, hört aber darum nicht auf, Lyriker zu sein, und indem die lyrischen Gebilde der reiferen Mannes-Periode an diesem Lichte geläuterten Selbstbewußtseins, vielseitiger Reflexion und mannigfach verschlungenen Bildungs-Momente Theil nehmen, so kehrt aufs Neue auch innerhalb der Lyrik des einzelnen Dichters jener Gegensatz zurück. An unseren großen Dichtern, Goethe und Schiller, ist das Größte dies, daß sie haarscharf auf

der Linie, welche die innerhalb der Poeſie mögliche und die proſaiſche Bewußtheit ſcheidet, mit ſicherem Schritte hinwandeln. Aber nur in der Fülle der Mannskraft; wie die Locken ergrauen, geht auch Goethes Poeſie unaufhaltſam in die Proſa, die didaktiſche Breite, die behagliche Contemplation über, während bei Schiller freilich auch auf der Sonnenhöhe ſeiner Poeſie Nebelflecken der proſaiſchen Reflexion ſich zeigen, und mitten im ſiegreichen Kampfe gegen dieſe ihm wohl bekannten Mängel der Tod ihn abrief.

Die romantiſche Schule war ein neuer Verſuch, den Boden der Poeſie dem Elemente der Naivetät zurückzugeben. Da das Studium der Alten und der kritiſche Geiſt des Proteſtantismus vorzüglich es waren, welche die neue Poeſie in jene Klarheit des Bewußtſeins, aber auch nahe an die Schwelle der proſaiſchen Beſonnenheit geführt hatten, ſo wurde nun das Mittelalter heraufbeſchworen, das Volkslied, das Volksbuch zum Looſungswort gemacht. Wenn ſo das ſubjektive Verhalten des Dichters zu ſeinem Stoffe ganz zur Naivetät jener alten guten Zeit zurückkehren ſollte, ſo wurde an die objektiven Gebilde der Phantaſie eine entſprechende Forderung geſtellt: die Welt, welche der Dichter darſtellt, ſollte, wie die Anſchauungsweiſe des Mittelalters es meinte, nicht die Wirklichkeit mit ihrem verſtändigen Nexus darſtellen, die Charaktere ſollten nicht von einfach menſchlichen Motiven zu einem klaren und konſequenten Handeln beſtimmt erſcheinen; die Natur ſollte als Schauplatz von Wundern kaleidoskopiſch ihre Geſtalten wechſeln, die Charaktere in geheimnißvollem Helldunkel zwiſchen unendlichen, unſagbaren Gefühlen und illuſoriſchen Willenserregungen ſchwanken: kurz die Welt ſollte eine phantaſtiſche, abentheuerliche und mährchenhafte

ſein, die Phantaſie ſollte im Mondlichte mit Feen ſpielen, mit Nixen in Wellen plätſchern, mit Salamandern in zackigen Flammen flackern, ſie ſollte traumartig wirken; man nahm es mit dem Ausdrucke, daß der Dichter in einer Art von Wahnſinn ſchaffe, ſehr ernſtlich. Es war aber nicht ein natürliches, ſondern ein gemachtes, ein künſtliches wiederbelebtes Mittelalter, es war Theorie und Grundſatz, ſo zu dichten, von der Philoſophie der Zeit vielfach beſtimmt, es war eine Spiegelung einer längſt verſchwundenen Zeit in einem ihr entwachſenen Bewußtſein, es war Manier; daher es nur ſcheinbar ein Widerſpruch iſt, wenn gerade die Romantiker das berüchtigte, zu viel verſchrieene Prinzip der Ironie aufſtellten. Indeſſen konnte es nicht fehlen, daß ächt poetiſche Naturen, im Zorne über die Proſa, die ſelbſt während der Glanzperiode neuer Poeſie fortfuhr, breite Bettelſuppen zu kochen, und fortfahren wird, ſo lange die Welt ſteht, im Zorne darüber und im Gefühle des ewigen Rechtes, das ſich die Naivetät im Gebiete der Poeſie vorbehält, dieſer Schule ſich anſchloſſen, die ja ohnedieß in der jugendlichen Lyrik Goethes, in mancher ſeiner ſchönſten Romanzen und Balladen einen großen Vorfechter hatte. Je geſunder freilich dieſe Naturen, deſto weniger konnten ſie ſich in der Einſeitigkeit der Schule abſchließen, deſto gewiſſer nahm ihre Phantaſie im Fortgange ihrer Läuterung auch das Element höherer Beſonnenheit, plaſtiſcher Klarheit in ſich auf. Tieck ſelbſt fand, freilich nicht ohne viele und ſchwere Rückfälle, den Uebergang in die Poeſie geſunder, naturgemäßer, darum aber nicht gemeiner Wirklichkeit in ſeinen Novellen, Uhlands Muſe beſchränkte ſich nicht auf die nordiſche Nebelwelt, ſondern ſchwang ſich, wenn ſie auch ihre Gegenſtände aus dem Mittelalter

zu nehmen immer liebte, doch durch den Geiſt ihrer Auffaſſung und Darſtellung in hellere Zonen, wo vom klaren Himmel edle rein menſchliche Geſtalten in gediegener Rundung und ſcharfen Umriſſen ſich abheben.

Während nun dieſe Schule ihrem Ableben ſich näherte, veränderte ſich mehr und mehr die Phyſiognomie der Zeit. Die Revolution, der Liberalismus, die Technik, die materiellen Tendenzen, die Cultur, die alles beleckt, die Philoſophie, die den letzten Reſt des Unmittelbaren in die Vermittlung des Denkens hereinzuziehen ſyſtematiſch fortfuhr, der Geſchäftsdrang, der uns von Morgen bis Abend an den Arbeitsſtuhl feſſelt und der zehnten Muſe, der Muße, ihr bischen Lebensluft vollends zu erdrücken droht: Alles dies verſchwor ſich gegen die poetiſche Stimmung und ſtellte vor die letzte Wieſe, auf der ein Dichter ſchlendern mochte, den Schlagbaum der Sorge. Die Dialektik ergriff nun auch das ſittlich ſociale Leben und rüttelte mit kritiſchen Zweifeln an ſeinen bemooſten, uralten Grundpfeilern. Die Menſchheit iſt unverwüſtlich geſund, ſie wird auch aus dieſen Wirren verjüngt aufſtehen; aber der Poeſie konnte man unter dieſen Umſtänden wenigſtens für die nächſte Folgezeit keine heitere Zukunft prophezeihen. Andere Thätigkeiten des Geiſtes, die Ueberliſtung der Materie im Gebiete des Zweckmäßigen, die Wiſſenſchaft werden die erſten Heilkräfte aus dieſem Bade ziehen; die üblen Folgen für die Poeſie zeigten ſich bald. Man verlor den Standpunkt, aus welchem allein ein Dichter zu beurtheilen iſt, man rief ihn an. halt! nicht ſo ſchnell! du mußt dich erſt ausweiſen, ob du auch die Fragen der Gegenwart, die großen ſpeziellen Probleme in dein Gedicht aufgenommen haſt! Nun ſoll ſich freilich die Bruſt

des Dichters niemals der Gegenwart und ihrer bewegenden Ideen verſchließen, aber es fragt ſich, ob dieſe Ideen reif ſind zur poetiſchen Geſtaltung, und darum kümmerte man ſich nicht, man überſah, daß es ſich nicht nur darum handelt, *ob* der Dichter die Zeitfragen, ſondern noch vielmehr *wie*, ob er ſie auf poetiſche Weiſe in ſein Werk aufgenommen, ob er ſie in äſthetiſchen Körper gewandelt hat. Produkte, denen man die didaktiſche Tendenz, die Abſicht, modern zu ſein, an der Stirne anſah, wurden um des bloßen Stoffes willen als Gedichte gerühmt. Ein Lyriker, deſſen produktive Jugend noch in die letzten Tage der Romantik fiel, verſetzte dieſes Element mit den giftigen Stoffen einer Ironie, welche von der modernen Stimmung die negative Seite ohne das Gegengift in ſich aufgenommen hatte, trat als letzter Ausläufer, als irrendes Streiflicht dieſer poetiſchen Abendröthe hervor: Heine. Er iſt die giftig gewordene Romantik, der faulige Gährungsprozeß, der ihre Auflöſung in ein Afterbild der modernen Freiheit des Selbſtbewußtſeins darſtellt, aber indem er auch in dieſem Thun genial blieb, in glänzenden, bunten Farben ſchillert und noch auf einen Augenblick den Gegenſatz der Naivetät und einer ſich ſelbſt überſpringenden, perſiden Bewußtheit zu einer im Entſtehen verſchwindenden Einheit zuſammenbindet. In Heine ſtellt ſich eigentlich erſt dasjenige dar, was Hegel unter Ironie verſteht und ſo eifrig bei jeder Gelegenheit verfolgt.

Seither ſuchen wir eine neue Poeſie und haben ſie noch nicht gefunden, werden ſie vielleicht erſt in ſpäter Zukunft finden. In der Haſt, Verwirrung und Unnutze dieſes Suchens muß ſich der Freund der Poeſie nach einer Labung ſehnen. Wo ſprudelt ſie denn noch, die klare Waldquelle mit ihren friſchen Waſſern? Wo

duftet die reine Erdbeere in kühlen, unbetretenen Gründen, auf der noch der Duft der Naivetät liegt? Gewiß, hier, in diesen Gedichten sprudelt der frische Quell, duftet die kühle Frucht! Unbekannt der Welt, in ländlicher Stille den Pfaden der Phantasie nachgehend, schüttet uns hier ein reicher Genius den vollen Segen aus.

Wenn ich hier nun vor Allem sage, daß es ein naiver Dichter ist, welchen einzuführen ich unternehme, so habe ich nicht vergessen, daß in dem Sinne, wie der Dichter des Mittelalters, kein moderner naiv sein kann und soll. Auch ist gar nicht die Rede von einem sogenannten Naturdichter, sondern von einem Manne, der auf reichen Bildungswegen die Schätze des Alterthums, die Kämpfe des ringenden Bewußtseins in Leben und Wissenschaft nicht von sich abgewiesen, aber auch nur so daran Theil genommen hat, wie die Biene, die über Blumen und Disteln hinfliegt, den Honig daraus zu saugen. Er tritt hier als Lyriker vor uns, aber es ist, wie schon oben bemerkt, nicht sein erster Besuch, er gab der Litteratur vor sechs Jahren schon einen Roman, der in unverdientem Dunkel blieb. Doch sind es die Erstlinge seiner Muse, zum Theil schon in jenes epische Werk eingeflochten, die er mit wenigen späteren Geschenken des Genius in einen Strauß gebunden uns hier reicht. Die Mehrzahl dieser Lieder nun ist als naiv in dem Sinne zu bezeichnen, daß sie in der Stimmung des Volksliedes empfangen sind; man sieht ihnen an, daß sie gesungen sind, wie der Vogel singt, der auf dem Zweige sitzet, durchaus geworden, nicht gemacht, im Ausdruck schlicht; wie das Volkslied lassen sie sich nicht lesen, ohne sie innerlich oder laut in die Lüfte zu singen; die Empfindung ist ganz in der Gestalt ausgesprochen,

wie sie in dem einfältigen Gemüthe des Volkes unvermischt und unreflektirt waltet. Haben wir — da die mittelalterlich naive Gestalt des Bewußtseins ein integrirendes Moment des Romantischen ist — diese Naivetät als romantisch zu bezeichnen, so ist in diesem Zusammenhange sogleich ein wesentlicher weiterer Charakterzug dieser Gedichte hervorzuheben: Mörike liebt das Wunderbare, das Geister- und Mährchenhafte, kurz das Phantastische in einem Grade, in welchem nur die norddeutschen Romantiker, aus der schwäbischen Gruppe blos Just. Kerner es zum herrschenden Geiste ihrer Poesie erheben, während Uhland und Schwab lieber mit den markigen Gestalten und Handlungen gediegener Charaktere verkehren, und das Wunder, wo sie es aufnehmen, häufig aus der Objektivität heraus als bloß inneres Phänomen ins Bewußtsein hineinrücken, wie z. B. Uhland in seinem trefflichen „Der Waller.“ Eine strenge ästhetische Gesetzgebung wird nun allerdings behaupten, daß das moderne Ideal, wie es durch Verschmelzung des romantischen Gehalts mit der Schärfe der klassischen Form unsere großen Dichter Goethe und Schiller hingestellt haben, Ein für allemal nicht eine phantastisch-taumelnde, sondern eine Welt naturgemäßer und innerhalb der Bedingungen des Naturgemäßen zum Ideale gereinigter Wirklichkeit in Anspruch nehme, daß ebendaher die Romantik, sofern sie Poesie des Phantastischen ist, zu den ausgelebten Gestalten des Bewußtseins zurückzulegen sei. Was ferner die Gesittung und das geistige Verhalten überhaupt betrifft, worin die Poesie als dem Schauplatze ihrer Darstellung sich bewegt, so wird verlangt werden, daß sie die Kämpfe des modernen Bewußtseins, die Wirren des tausendfach gebrochenen und reflektirten geistigen Lichtes, das Skeptische und Ironische

in unſern Zuſtänden keineswegs abweiſen und dagegen die verſchwundene altdeutſche Einfalt als das Höchſte ſetzen dürfe. Ich antworte: der wahre Dichter unſerer neueſten Zeit wird in jenen Gebieten des Unbeſtimmten, Traumartigen und der glücklichen Blindheit eines unkritiſchen Bewußtſeins freilich nicht ſeine bleibende und einzige Wohnſtätte aufſchlagen; dieſe Klänge werden, nur unter anderen, auch bei ihm vorkommen; aber ſie werden es auch gewiß, wenn wir ihm das ſpecifiſch Poetiſche in ungemiſchter Aechtheit ſollen zuerkennen dürfen. Es iſt nicht die höchſte und reinſte Geſtalt der Phantaſie, wo ſie traumartig phantaſtiſch wirkt, aber wer eine reiche Phantaſie hat, der wird ihr neben der höheren und rein idealen Thätigkeit gerne auch dieſe Spiele gönnen, wie Raphael, derſelbe, der die Sixtiniſche Madonna malte, mit großer Vorliebe die Arabesken im Vatikan entwarf. Er wird dazu um ſo mehr berechtigt ſein, weil die Poeſie dem platten Verſtande, der von ihr nur eine Copie der Dinge in ihrer gemeinen Deutlichkeit erwartet, von Zeit zu Zeit in phantaſtiſcher Geſtalt entgegentreten und ihm ihr zauberiſches Traumgeſicht zeigen muß, auf daß ſein Herz erſchrecke und er ſehe, daß er ſich getäuſcht habe, wenn er in der Einfachheit und Klarheit des poetiſchen Ideals Zugeſtändniſſe für ſeine proſaiſche Weltanſicht zu finden glaubte, daß der poetiſche Genius die Dinge nicht läßt, wie ſie ſind, ſondern auf einen neuen, geiſtigen Boden verſetzt und umgeſtaltet. Ebenſo, was die Geſtalt des vom Dichter ausgeſprochenen Bewußtſeins betrifft, iſt die ſchlichte Unbewußtheit des Volkslieds, ſeine wortarme Innigkeit allerdings nicht die Geſittung und Stimmung, auf welche ein moderner Dichter die Poeſie kann beſchränken wollen; aber wenn er ſich diejenige Nai-

vetät, welche, bei allem übrigen Unterſchiede in den Graden der Reflexion des Bewußtſein auf ſich ſelbſt, ein ſpecifiſches Merkmal der Poeſie aller Zeiten bleiben muß, rein bewahrt hat, ſo wird er dies unter Anderem immer auch dadurch beweiſen, daß er naive Lieder im engeren Sinne der volksthümlichen Naivetät dichtet. Es iſt nicht die einzige, aber es iſt eine Probe des Dichters, daß er auch in dieſer Region ſich unbefangen bewege, und ich geſtehe: wenn man mich fragt, ob derjenige Grad von Reflexion und Bewußtheit, den die Gedichte Rückerts an der Stirn tragen, nicht über die Grenze der ächten Poeſie hinausgehe, ſo ſuche ich bei ihm ein Lied, ein reines Lied im Tone der Naivetät, der volksthümlichen Stimmung; ich ſuche und finde, daß er, wo er naiv ſein will, ſich immer nicht enthalten kann, witzig zu ſein, und nun zweifle ich, bei aller übrigen gerechten Bewunderung ſeiner Kunſt, ob wir ihn unter die Dichter zählen dürfen, bei denen das ſpecifiſch-Poetiſche rein und unvermiſcht wirkt. Gehe ich aber an Uhlands Haus vorüber, ſehe ich eine Truppe von Handwerksburſchen Arm in Arm vorüberziehen, und höre ſie mit dem Ausdruck der innigſten Empfindung ſingen: „Ich hatt' einen Kameraden" u. ſ. w., unbewußt, wer der Verfaſſer ſei, nicht ahnend, daß er ihnen aus dem Fenſter zuhört, dann weiß ich gewiß, daß Uhland ein ächter Dichter iſt.

Wir haben aber erſt die eine Seite unſeres Dichters ins Auge gefaßt, die naive. Der Bruch mit der Naivetät hat ſeinen Urſprung in einem Bruche des Geiſtes mit der Natur und Unmittelbarkeit überhaupt. Die zwei Flüſſe, Natur und Geiſt, gingen im Alterthum vereinigt in Einer Strömung, das Chriſtenthum riß ſie auseinander, um ſie höher zu verſöhnen. Wir ſchiffen auf dem

einen und blicken sehnsüchtig nach den Ufern des andern hinüber — was Schiller sentimental nennt. Ruht der naive Volksdichter noch halb unbewußt in der Substanz, so blickt der sentimentale mit wehmüthigem Auge nach ihr, von der er sich getrennt weiß, hinüber, wie nach dem verlorenen Glücke der Kindheit. Bei diesem Gefühle des Gegensatzes darf es nicht bleiben, dieß wäre die falsche, die schwächliche Sentimentalität. Er wird die Natur wieder zu sich herüberziehen, an seiner Brust erwärmen, und sie wird wie Pygmalions Statue vom Marmor-Gestelle steigen. Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, daß es Persönbildend sei (man gestatte mir Schleiermachers geistvollen Ausdruck), so wird uns der Dichter stets die vor dem Verstande und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist zu Einem Ganzen vermählen, so daß der Eine Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit in bewußtloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genoß, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüßte, um sie verdoppelt wiederzugewinnen. Der Dichter wird der Natur ein Auge geben, daß sie geistig blicke, und einen Mund, daß sie rede; er wird den Menschen mit Sonne und Erde, Fluß und Wald wieder in den ursprünglichen Rapport setzen und an die Brust der Mutter zurückführen, er wird dadurch die ganze gewaltige Erschütterung hervorbringen, wie nach Plato der Weise staunend erschrickt, von der ἀναμνησις der ewigen Idee der Schönheit überrascht, wenn er eine schöne Gestalt erblickt. Ich hoffe, durch wenige Proben darzuthun, daß unser Dichter den Zauberstab führt, diese Beseelung der Natur und diese Naturwerdung des Geistes, wodurch die Persönlichkeit des Weltalls hergestellt wird, zu bewirken.

Aber nicht nur die äußere Natur iſt durch jenen Bruch des Bewußtſeins uns zu einem gegenüberſtehenden Objekte geworden, das wir aufs Neue erſt wieder herüberzubringen ſtreben, auch das Bewußtſein des Subjekts hat ſich in ſich verdoppelt, das Ich iſt ſich ſelbſt in einer Schärfe der Trennung, die keinem früheren Bildungszuſtande möglich war, Objekt geworden, und in der modernen Poeſie wird daher auch der Menſch als ein ſich ſelbſt gegenüberſtehendes und ſich ſuchendes Weſen erſcheinen, er wird ſich als ſein Doppelgänger ins Auge ſehen und ſich als ſeinen alten Bekannten wiederfinden, er wird ſich ſeiner erinnern. Dem Manne wird an der Stätte, wo er ſeine Jugendjahre durchlebt, der Knabe begegnen, der er war; die Geſtalten ſeines Bewußtſeins, durchlebt oder noch gegenwärtig, werden ihm im Spiegel erſcheinen, das Gefühl wird ſich ſelbſt beſchauen, ohne darum ſeine Wahrheit zu verlieren, ſelbſt der Witz wird in den Wogen der eigenen Gemüthswelt ſeine Delphine ſcherzen laſſen, ohne ſie darum zu trüben; ja die Mängel der eigenen Individualität und jeder andern wird der Geiſt im Bewußtſein der Nothwendigkeit dieſes Widerſpruchs humoriſtiſch belächeln. Doch daß wir nicht ſogleich von tieferer Komik hier reden; Mörikes Laune klingt in dieſer Sammlung nur als epigrammatiſcher Witz und hier und da in Balladen als phantaſtiſche Komik, den eigentlichen Humor, der nicht ein einzelnes Bild oder ein Witz, ſondern eine Weltanſchauung und eine Perſönlichkeit iſt, hat er ſich für das epiſche Feld vorbehalten, wie denn der Roman Maler Nolten in Larkens und in dem Barbier Wiſpel zwei treffliche humoriſtiſche Figuren, jene im hohen, dieſe im niedrigeren Style, aufzuweiſen hat, deren Einführung zwiſchen die ernſten Figuren dem ganzen eine Begleitung der tiefſten Ironie

giebt, um ſo mehr, da die humoriſtiſche Laune des Schauſpielers Larkens auf Melancholie ruht. Hier iſt von dem Uebergange im Allgemeinen zu reden, den Mörike's Muſe aus der Dämmerung volksthümlicher Naivetät in das bisher bezeichnete Reich des bewußten Geiſtes, in das helle Licht der Beſonnenheit und künſtleriſchen Weisheit genommen hat.

Offenbar nun iſt es, die Univerſalität und ſchöne Humanität des Gemüths als erſte Bedingung natürlich vorausgeſetzt, der Geiſt der Griechen und Römer, der in ihm die Vereinigung der germaniſchen Innigkeit und der nordiſchen Phantaſie mit der hellen und heiteren Form der höheren künſtleriſchen Bewußtheit vermittelt hat. Die griechiſchen und römiſchen Elegiker vorzüglich und das alte Epigramm ſcheinen von großem Einfluß auf ihn geweſen zu ſein. Der heitere, harmoniſche Geiſt der alten Lyrik, wo auf mäßig erregten Wellen des Gefühls oder Affects der Geiſt ſich im Kahne der Betrachtung ſchaukelt und bald fröhlich, bald wehmüthig, das Maaß des Schönen niemals überſpringend, in das Spiel hinunterſieht, dieſe Grazie, dieſes Ebenmaaß, wie es ihm freilich in noch höherer Bedeutung aus dem Epos und der Tragödie der Griechen und aus Goethe, dem modernen Homer, entgegentrat, um ihn zu größeren und objectiveren Dichtwerken zu begeiſtern: dies war es, was unſern Dichter aus dem Schattenreich der Träume in den hellen Aether, aus dem gothiſchen Dunkel in die lichten Säulengänge der Weisheit heraufführte. Ich rede hier nicht nur von denjenigen ſeiner Gedichte, welche nach Inhalt und Form antik ſind, ſondern auch von ſolchen, die ganz das romantiſche Gemüth athmen mit ſeinem Myſticismus und der Unendlichkeit des innern Nachhalls, den jede angeſchlagene Saite

in ihm weckt: auch dieſe erſcheinen durch dieſe Klärung und Achtung des Formſinns in einer ſo edlen und ideellen Form, wie Goethe, Schiller, Hölderlin, genährt vom Genius der Alten, ſie in ihre Gewalt bekamen. Wo aber der Dichter wirklich ins alte Hellas wandert und in ſeinen Tempeln die alten Götter aufſucht, da am beſtimmteſten iſt er mit Hölderlin zu vergleichen. Die alte Mythologie iſt für uns eine Sammlung abgebleichter Geſtalten, wir wiſſen, es ſind allgemeine Potenzen, Krieg, Recht, Liebe, Wein u. ſ. w., die hier verſinnbildlicht ſind, und ſie erſcheinen uns daher, in der jetzigen Kunſt und Poeſie nachgeahmt, als kalte Allegorieen, ſo lange der Dichter nicht die Schöpferkraft hat, dieſe Schatten neu zu beleben. Dies kann ihm nur gelingen, wenn er (freilich klarer und mit bloß poetiſcher Illuſion) den Prozeß in ſich wiederholt, wodurch die Götter entſtanden. Es hat wohl noch jetzt Jeder ſolche Momente, wo es ihm plötzlich ganz begreiflich wird, wie die Alten auf die Dichtung der Götter kamen; es ſind Momente, wo wir auf eklatante Weiſe eine natürliche oder ſittliche Macht in ihrer ganzen Beſtimmtheit und Nothwendigkeit jedes Einzelne, das ſie umfaßt, überwinden und widerſtandslos ſich ausbreiten ſehen. Ein plötzlicher Schrecken ergreift eine Maſſe, oder ein plötzlicher Muth; eine gewaltige Bewegung der Phantaſie verſchlingt in einem Subjekte die nüchterne Beſonnenheit des Verſtandes und redet aus ihm in der Sprache dunkler Bilder; die Leidenſchaft der Liebe reißt jeden Vorſatz, den ihr der Wille entgegenzuſtemmen ſucht, mit fort; der Wein benebelt Sinn und Verſtand: hier ſcheint eine Nothwendigkeit gegeben, deren Zuſammenhang ſich durch kein vermittelndes Denken expliciren laſſe, die Alten ſtanden ohnedies nicht auf dem Standpunkte des Prag-

matismus, der aus Gründen erklärt, und die Grenze der Beobachtung überhaupt oder der Selbſtbeobachtung ward (wie Schleiermacher es ſcharfſinnig von dem chriſtlichen Glauben an den Satan nachweiſt), dadurch mit bunter Hülle verdeckt, daß man den Grund der Erſcheinung aus dem Innern des Subjekts oder aus dem Naturzuſammenhang hinauswarf in eine außerweltliche Perſon und ſagte: das hat ein Gott gethan. Ebenſo, auch ohne Beziehung auf das ſubjektive Leben, wenn wir das Wirken einer Naturpotenz in ſeiner Prägnanz, wie es Alles, was in ihre Sphäre fällt, mit ſiegreicher Sicherheit trägt, nährt oder zerſtört, in äſthetiſcher Stimmung betrachten, ſo werden wir uns leicht in die Anſchauung hineinfühlen, daß hier ein Gott walte. Das Licht: wie nahe liegt es, dieſes alle Räume durchfliegende, ſiegreiche, manifeſtirende Weſen zu vergöttern! In dieſem Geiſte hat Hölderlin in ſeinem Gedicht „an den Aether“ den Drang aller Weſen nach freier Luft, an ſich eine ganz einfach phyſiſche Erſcheinung, die dem Naturforſcher nichts als ein Bedürfniß von Sauerſtoff u. ſ. w. iſt, ſo edel dargeſtellt, daß uns der Luftraum ganz von ſelbſt zu einem Subjekt, zu einem Gott wird. Wir werden Aehnliches bei Mörike finden. Natürlich wird der germaniſche Dichter dieſen Göttern einen Zug von Geiſtigkeit und Verklärung leihen, den ſie in ihrer alten Heimath nicht hatten, wie Goethe auch der Iphigenie ſein deutſches Herz einhauchte, wie Uhland im Vor sacrum einer düſteren Vorſtellung einen wohlthuend edlen Ton im Geiſte der Humanität hellerer Zeiten lieh. Uhland hat ebenfalls aus dem gothiſchen Dämmerſcheine zu einer idealen Claſſicität den Uebergang gefunden; auch innerhalb der volksthümlichen und mittelalterlichen Sphäre liebt er das Klare und Gediegene, ſcharf

umriſſene Charaktere, während Mörike, wo er in dieſer Sphäre verweilt, im Geiſte eines Arnim und Brentano die Phantaſie durch Nebelheiden ſchweifen, auf ſchnaubendem Rappen an Elfen und Feen vorüberjagen läßt. Seine Phantaſie iſt in dieſem Gebiete träumeriſcher, ſchwelgeriſcher, verweichlichter und verzogener, als die Uhland'ſche, der gerade diejenige Trockenheit im rechten Maaße beſitzt, die der Poeſie als ſichere und feſte Baſis ſo nothwendig iſt, wie dem Körper die Ferſe und der Ballen, um ſich feſt an den Boden zu ſtemmen. Einigen Liedern fehlt aber auch Uhlands und Schwabs körnige Beſtimmtheit nicht, und in weiteren Sphären erhebt er ſich entſchieden zu künſtleriſcher Klarheit.

Hat ſich dieſes offene Gemüth auch den Schmerzen und Leiden des modernen geiſtigen Lebens erſchloſſen? Daß die Geſtalt der zerriſſenen Subjektivität ihm nicht fremd iſt, beweiſt eine der ſchönſten Parthien im Maler Nolten, welche ſich doch von jeder häßlichen Disharmonie und negativen Ironie ganz ferne hält. Als Lyriker aber bleibt er ganz im Geleiſe einer harmoniſchen Stimmung; die Töne des Schmerzes werden nie zum wilden Schrei, die Wunden heilen leicht, es iſt hier nichts Titaniſches, nichts Byron'ſches zu ſehen. Sein Genius erſcheint in dieſer Milde mehr als ein weiblicher, denn als ein männlicher, man fühlt jenen Geiſt der Sänftigung alles Wilden, der Ebnung alles Unebenen und Heilung alles Verſtörten, den eine edle Weiblichkeit um ſich verbreitet.

Am wenigſten wird der Wohlſchmecker, der das Wildpret nur im Uebergange zur Fäulniß liebt, in dieſem Büchlein ſeine Rechnung finden, er wird nichts von dem haut goût der Blaſirtheit und Abgeſchlagenheit entdecken. Unſer Dichter iſt, wie billig, in natürlichen Dingen unverblümt, die Sinnlichkeit pulſirt in

voller Kraft, aber es ist die Kraft der Jugend, nicht der künstliche Reiz abgeschwächter Natur. Man halte uns nicht für pedantisch; es sollen der Dichtkunst objectiv keine Grenzen gesteckt werden, sie beleuchte immer mit ihrer Fackel die dunkelsten Falten des Seelenlebens, sie lasse uns den ganzen Trotz prometheischer Empörung sehen, sie durchwandre die Höhlen der tiefsten Verwirrung und Verirrung; sie fahre kühnlich in die Hölle, wie die Legende von Christus erzählt. Nur ihr Engel verlasse sie nicht. Und so lange kein Dichter da ist, der die Wehen des jüngsten Zeitgeistes treu an der Hand dieses Begleiters durchwandert hat, seien wir zufrieden, eine edle Muse mit rein harmonischen Gestalten verkehren zu sehen.

Wir wollen jetzt unsern Dichter durch die in unbestimmtem Umrisse bezeichneten Sphären begleiten und uns dadurch das Bild seiner Persönlichkeit zu individueller Bestimmtheit erheben.

Nicht wenige dieser Lieder bewegen sich so natürlich und so ganz von selbst im Elemente der Naivetät, daß man schlechtweg sagen muß: dieß sind Lieder, ächte Lieder, daß man bei den ersten Zeilen schon von Weitem jene Melodien hört, nach welchen junge Bursche und Dirnen des Sonntags unter der Linde des Dorfes ihre alten Lieder singen. Man lese folgenden einfachen Klang aus dem Herzen treulos verlassener Liebe:

Agnes (S. 76).

Rosenzeit! Wie schnell vorbei,
Schnell vorbei
Bist du doch gegangen!
Wär mein Lieb nur blieben treu,
Blieben treu,
Sollte mir nicht bangen

Um die Ernte wohlgemuth,
Wohlgemuth,
Schnitterinnen ſingen.
Aber ach! mir kranken Blut,
Mir kranken Blut
Will nichts mehr gelingen.

Schleiche ſo durch's Wieſenthal,
So durch's Thal,
Als im Traum verloren,
Nach dem Berg, da tauſend Mal
Tauſend Mal
Er mir Treu geſchworen.

Oben auf des Hügels Rand,
Abgewandt,
Wein' ich bei der Linde,
An dem Hut mein Roſenband,
Von ſeiner Hand,
Spielet in dem Winde.

Hier iſt nichts zu declamiren, keine Rhetorik, man muß ſingen, ſogleich ſingen, man hört ſchon innerlich die Töne des wehmuthsvollen Refrains im Echo der Thäler verklingen, ſo hinſchwindend, ſo vergehend, wie die Geſtalt, die wir vor uns ſehen und die nichts iſt als eine todtkranke Erinnerung an ein entſchwundenes Glück; ſie ſagt es nicht, nur in abgebrochenen Lauten entbindet ſich der Schmerz, aber ſie iſt es. Dadurch iſt Ohr und Auge der Phantaſie gerade ſo, wie es durch die ächte Lyrik ſoll, angeſprochen, wir ſehen vor uns und hören dieſe tönende Geſtalt der Unglücklichen, Sinn und Muſik fallen in Eins, und unſer ganzes Herz klingt und tönt ſympathetiſch mit. Die Schlußloſigkeit ferner iſt ganz im Charakter des reinen Lieds: das flatternde Band ſchwebt noch eine Weile vor unſrer Phan-

taſie, ein Bild der Untreue, und unſer Gefühl zittert wie in unbeſtimmt verſchwebenden Tönen der Windharfe fort.

Milder, doch ebenſo tief aus dem Herzen, klagt das verlaſſene Mägdlein (S. 23).

Früh, wann die Hähne kräh'n,
Eh die Sternlein verſchwinden,
Muß ich am Herde ſtehn,
Muß Feuer zünden.

Schön iſt der Flammen Schein,
Es ſpringen die Funken,
Ich ſchaue ſo drein,
In Leid verſunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloſer Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder,
So kommt der Tag heran, —
O gieng er wieder!

Nicht ſo hinreißend muſikaliſch iſt dieſes Lied, mehr betrachtend, wie das Mädchen ſelbſt äußerlich ruhig vor dem knitternden Feuer ſteht, aber ganz ebenſo wie das erſte nicht nur auf die Empfindung, ſondern durch ein beſtimmtes klares Phantaſiebild erſt auf dieſe wirkend. Ueberhaupt, wenn alle Poeſie der Phantaſie, welche weſentlich ein inneres Sehen iſt, ein beſtimmtes Bild vorüberführen muß, wie kann die Lyrik, welche allerdings mehr als die andern Gattungen der Poeſie noch unmittelbar mit der Muſik verwachſen im Elemente ſubjectiver Empfindung ver-

weilt, in ihrer Art dennoch dieſer Pflicht genügen? Ein beſtimmtes Bild muß auch ſie geben, und zwar noch außer dem rythmiſch-muſikaliſchen Sprachkörper. Spricht nun der Dichter rein ſubjectiv ſeine eigene Empfindung aus, ſo iſt der Körper, den dieſe dennoch auch ſo annehmen muß, ſeine eigene Perſon, ganz erfüllt von der dargeſtellten Gemüthsbewegung. Darum ſind jene Gedichte „An die“ u. ſ. w. die jetzt immer ſeltener vorkommen, ſo proſaiſch. „An die Freundſchaft, die Freude, die Unſterblichkeit u. dergl.“. Da ſtellt der Dichter den Gegenſtand als ein Abſtractum aus ſich hinaus ſich gegenüber und ſingt an ihn hin, er bleibt äußerlich. Der Dichter ſoll vielmehr ſich ſelbſt als durchdrungen von der darzuſtellenden Empfindung einführen, ſie ſoll Eins mit ihm ſein, nicht er ſoll an ſie hin, ſondern ſie ſoll aus ihm ſingen, dadurch iſt ſie individualiſirt, verkörpert; der Dichter ſelbſt iſt die tönende Geſtalt. Ein beſtimmterer Schritt zur Objectivität und der Keim des Epiſchen und Dramatiſchen innerhalb der Lyrik, der ſodann in der Ballade und Romanze ſchon deutlich hervortritt, iſt es, wenn der Dichter ſein Gefühl in eine fremde Geſtalt, die er vor uns hinführt, ſo hineinlegt, daß dieſe durchaus das Organ wird, durch welches hindurchklingend jene Empfindung zu uns herübertönt. Mit der objectiveren Form muß hier auch der Gehalt objectiver, er kann nicht ein unbeſtimmtes Privatgefühl ſein, und der Dichter hat zu bewähren, daß er ſich in jede menſchliche Lage hineinzuempfinden vermag. So ſteht hier das arme verlaſſene Kind ſinnend am Feuer, ſie hat bei dem gewöhnlichen Geſchäfte des Haushalts ihr Unglück vergeſſen, da plötzlich kommt die Erinnerung deſſelben über ſie: hier haben wir ein ganz klares kleines Gemälde, wer es nicht innerlich deutlich

ſieht, muß kein geiſtiges Auge haben; dieſes Gemälde iſt aber ganz lyriſche Empfindung.

Einen andern Charakter nimmt der Schmerz über die Untreue des Geliebten in dem ſchönen Liede S. 74 an; eine beſtimmte Natur-Erſcheinung ſingt dem liebenden Mädchen das Lied von der Untreue, ſie hält den Wind an: „Sauſewind! Brauſewind! Dort und hier, Deine Heimath ſage mir!“ Der Wind will nicht Rede ſtehen: „Kindlein, wir fahren Seit vielen Jahren Durch die weit weite Welt, Und möchten's erfragen, Die Antwort erjagen Bei den Bergen, den Meeren, Bei des Himmels klingenden Heeren, Die wiſſen es nie u. ſ. w.“ Da fragt ſie die Winde: „Halt an, Gemach, Eine kleine Friſt! Sagt, wo der Liebe Heimath iſt, Ihr Anfang, ihr Ende?“ und erhält die Antwort: Wer's nennen könnte! Schelmiſches Kind! Lieb iſt wie Wind, Raſch und lebendig, Ruhet nie, Ewig iſt ſie, aber dein Schatz nicht beſtändig“ u. ſ. w. Dieſes ſchöne Lied ſtellt jene organiſche Einheit, in welche Gehalt und innere ſowohl als äußere Form miteinander treten ſollen, beſonders muſterhaft dar; jene inſtinctmäßige Symbolik hat es gedichtet, die in Wort und Rhythmus die Natur-Erſcheinung und eingehüllt in ihre Anſchauung die geiſtige Bewegung an Ohr und Sinn bringt. Weil wir eben von dem Thema der unglücklichen Liebe reden, weiſe ich hier noch auf das ächt im Volkstone gehaltene Lied „Die Schweſtern“ (S. 79) hin. Zwei Schweſtern gleichen einander wie ein Ei dem andern, man wird ihre lichtbraunen Haare nicht unterſcheiden, wenn du ſie in Einen Zopf flichtſt, ſie ſitzen an Einer Kunkel, ſchlafen in Einem Bett, aber:

„O Schwestern zwei, ihr schönen,
Wie hat sich das Blättchen gewendt!
Ihr liebet einerlei Liebchen —
Jetzt hat das Liedel ein End'."

Doch einmal wird die Liebe auch glücklich, es gilt nur noch zu warten und man hat indessen Zeit zu einem Scherze (Die Soldatenbraut 192). Den verliebten Jägersmann erinnert des Vogels Tritt im Schnee an die zierlichen Züge, die ihm die Hand des Liebchens aus der Ferne schreibt: „Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee u. s. w." (Jägerlied S. 19). Wie niedlich, wie lieblich ist dieser Gedanke, bei den zierlichen Fußstäpfchen der Wachtel, des Rebhuhns im Schnee der Federzüge des Liebchens träumerisch zu gedenken! Wie einfach groß dann der zweite Vers, wo der schlichte Jägersmann den Reiher in die Lüfte hoch steigen sieht, dahin weder Pfeil noch Kugel fleugt: Tausendmal so hoch und so geschwind Die Gedanken treuer Liebe sind. Endlich vereinigt wohl auch eine glückliche Stunde die Getrennten zu ungetheilter Gegenwart und in unschuldigem Muthwillen läßt uns der Dichter ihr Glück errathen, da wir am Morgen nach einer stürmischen Nacht einen schönen Burschen einem schüchternen Mädchen auf der Straße begegnen sehen: Wie sehn sich freudig und verlegen Die ungewohnten Schelme an! Das Mädchen geht vorüber, — der Bursche träumt noch von den Küssen, Die ihm das süße Kind getauscht, Er sieht, von Anmuth hingerissen, Derweil sie um die Ecke rauscht.

Das letztere Lied gehört nicht mehr ganz unter die volksthümlichen; die Sprache ist die der Gebildeten, anmuthige Betrachtung, der Stoff aber in seiner Einfachheit und unschuldigen Sinnlichkeit

naiv. Nach Sprache und Ton ganz im Volks-Elemente hält sich das hübsche, schalkhafte Lied: Storchenbotschaft S. 24. Der Schäfer ruht in seinem Wagen, da knopert und klopft es, bis er öffnet, da stehen zwei Störche aus der Heimath am Rhein und gestehen ihm klappernd, daß sie sein Mädel in's Bein gebissen haben; da sie zu zweien sind, so fragt der Schäfer: es werden doch hoff' ich, nicht Zwillinge sein? Da klappern die Störche im lustigsten Ton, Sie nicken und knixen und fliegen davon. Mit glücklichem Takte benutzt der Dichter bei solchen Stoffen alterthümliche oder provinzielle Formen, wie im Anfang ächt volksmäßig: „Des Schäfers sein Haus und das steht auf zwei Rad, Steht hoch auf der Heiden so frühe wie spat." Ziefer für Gezieser u. dergl.

Die Phantasie, in der Dämmerung volksthümlichen Bewußtseins schweifend, irrt gerne in das Reich der Wunder, der Phantasmagorie hinüber, und in dieser Art ist denn Alles, was uns der Dichter von Balladen und Romanzen giebt. Kein historischer Stoff im engeren oder weiteren Sinne, lauter mythische, mährchenhafte. Wir haben hierüber bereits oben gesprochen. Es soll diese Region dem Dichter keineswegs verschlossen oder verkümmert werden; es ist aber zu wünschen, daß er seine Phantasie an den markigen Gestalten der Geschichte zur Begrenzung und Bestimmtheit zusammennehme. Dann wird es ihm gelingen, große Leidenschaften, welthistorischen Gehalt in rein menschlichen Sphären wirkend, darzustellen. Der unstete Fackelschein ist schön, aber wir sehnen uns doch auch nach der reinen Flamme der Weisheit; Mondschein ist schön, aber nach seinem ungewissen Lichte möchten wir auch die Sonne, nach der Nacht den Tag. Es er-

ſcheint hart und paradox, aber es kann nicht verſchwiegen werden: das Premiren des Wunderbaren in der Poeſie ruht ebenſo auf dem abſtracten Verſtande, wie der Feind, gegen den eben das Wunderbare oppontrend auftritt, die proſaiſche Weltanſicht. Die proſaiſche Weltanſicht hält die naturgemäße Wirklichkeit für Gott- und Geiſt-verlaſſen; die Phantaſtik läßt Gott und Geiſt in dieſelbe einbrechen, aber indem dieß auf wunderbare Weiſe geſchieht, alſo die Naturgeſetze erſt weichen müſſen, damit die Idee Platz habe, iſt zugeſtanden, daß der geſunde Verlauf an ſich die Idee ausſchließe: was eben das Princip der Proſa iſt. Es iſt wie der Supranaturalismus in der Theologie. Mörike ſchwebt, er hat die Füße nicht am Boden, er hat Schritte gethan, ihn zu gewinnen, den größten in ſeinem Roman, allein er thue noch entſchiednere und reinige ſich vollends von allem Trüben und Bodenloſen. Heimiſch iſt es unſerem Dichter bei den Nixen in ihrer kryſtallenen Grotte, im Zauber-Leuchtthurm (169), wo des Zauberers Tochter die Schiffer hinlockt, daß Schiff und Mann zu Grunde ſinkt, einen Geiſterzug ſieht er nächtlich zum Mummelſee ſchweben, er hört leiſe die Gebete der Geiſter ſchwirren, ſie tragen ihre Königin zu Grabe, verſenken ihren Sarg in die Wogen, die in grünlichem Feuer über ihm zuſammenſchlagen und tief unten hört man nun ihre Lieder ſummen. Es iſt nicht die breitgetretene und tauſendmal dageweſene Balladen-Manier, Mörike iſt ganz Dichter und zieht uns, als hätten wir dieſen Eindruck zum erſtenmale, ganz in dieſe myſtiſchen, bangen Gefühle und Anſchauungen hinein. Beſonders mit dem unſteten Geiſte des Windes hat er gerne zu thun. Jung Volker, der luſtige Räuber (eine herrliche Figur aus dem Maler Nolten) iſt

vom Winde empfangen, ſeine Mutter, ein ſchön frech *) braunes Weib, wollte nichts vom Mannsvolk wiſſen, ſie rief lachend: möcht' lieber ſein des Windes Braut, denn in die Ehe gehen! Da kam der Wind, da nahm der Wind Als Buhle ſie gefangen: Von dem hat ſie ein luſtig Kind In ihren Schooß empfangen (S. 60). Die ſchöne Müllerstochter lockt den Ritterſohn in ihre Mühle, er will ſie umarmen, da ſauſen und ſingen ihre Zöpfe im Winde, da beſchwört ſie die Windgeiſter und fährt mit ihm durch's Fenſter hinaus auf die Heide und erdrückt den Liebkoſenden an ihrer Bruſt (S. 26). Dieſe Ballade iſt wirklich gar zu unklar und unbeſtimmt, ein Extrem nebelhafter Romantik. Ungleich concreter durch die Beſtimmtheit des Gegenſtands und gewiß etwas Vortreffliches iſt das Gedicht S. 85, wo der angſtvoll wilde Geiſt der Feuersbrunſt in einem wahnſinnigen Feuerreiter perſonificirt iſt, den man in einer alten Stadt regelmäßig vor Anfang einer Feuersbrunſt mit ſcharlachrother Mütze am Fenſter auf und nieder huſchen, dann auf klapperdürrer Mähre nach der Brandſtätte jagen ſieht.

Gehaltvoller jedoch wird dieſe Poeſie des Wunderbaren, wo das Wunder im Dienſte einer concreten ſittlichen Idee auftritt. Die Ballade „Die traurige Krönung" iſt voll Gewitterſchwüle und tragiſcher Angſt, ganz im Geiſte des Macbeth (S. 70). König Mileſint von Irland hat ſein Bruderskind ermordet, um ſich auf den Thron zu ſchwingen, die Krönung ward mit Pran-

*) Ich weiß nicht, ob das Wort „frech" auch außerhalb Schwaben vom Volke noch in ſeiner urſprünglichen Bedeutung (frei) für einen Ausdruck von Kühnheit und Selbſtgefühl gebraucht wird. Es gehört unter die erſt ſpäter unedel gewordenen Wörter.

gen auf Liffeyſchloß begangen. O Irland! Irland! wareſt du ſo blind? Der König ſitzt einſam um Mitternacht beim Pokale, ſich ſeiner neuen Pracht zu freuen, er will ſich am Anblick der Krone weiden, ſein Sohn ſoll ſie ihm bringen; doch ſchau, wer hat die Pforten aufgemacht? Ein Geiſterzug ſchwebt herein mit Flüſtern ohne Worte, eine Krone ſchwankt inmitten. Dem Könige, dem wird ſo geiſterſchwül:

Und aus der ſchwarzen Menge blickt
Ein Kind mit friſcher Wunde,
Es lächelt ſterbensweh und nickt,
Es macht im Saal die Runde,
Es trippelt zu dem Throne,
Es reichet eine Krone
Dem Könige, deß Herze tief erſchrickt.

Darauf der Zug von dannen ſtrich
Von Morgenluft berauſchet;
Die Kerzen flackern wunderlich,
Der Mond am Fenſter lauſchet;
Der Sohn mit Angſt und Schweigen
Zum Vater thät ſich neigen, —
Er neiget über eine Leiche ſich.

Aber auch die komiſche Stimmung weiß der Dichter in's phantaſtiſche Element einzuführen, wenn er uns (S. 80) in den Garten des „Schloßküpers“ zu Tübingen geleitet und acht Kegel aus dem Todesſchlummer erweckt, welche eigentlich verzauberte Studioſen ſind aus der Zopf- und Puderzeit, rothe Röcklein, kurze Hoſen, und ganz charmante Leut. Wie komiſch klingt es, wenn dieſe altfränkiſchen Geiſter den Küfer in der bekannten ſtehenden Formel des Volkslieds anreden: ach, Küper, lieber Küper mein! und erzählen, ihr ehemaliger Schoppen-

König, ein geſchworener Weintrinker — kam Tags auf ſieben Maß — habe ſie in Kegel verzaubert, weil er ſie mit ein paar luſtigen Dichtern beim ſauren Bier, zwar ſämmtlich nudelnüchtern, auf der Kegelbahn traf, er habe hierauf, da das Biertrinken ganz in Schwang kam, ſeine Krone weggelegt — „an mir iſt Hopfen und Malz verlorn“ und ſei in edlem Zorn vom Throne geſtiegen, für Kummer und für Grämen zerfallen wie ein Schemen, geſtorben und in das tiefe Gewölbe des Schloſſes beſtattet worden u. ſ. w. Ob Mörike gut gethan, eine phantaſtiſch ſcherzhafte Lieblingsfiction aus ſeinen Jugendjahren, das Mährchen vom ſicheren Mann, einem täppiſchen gutmüthigen Rieſen, in welchem die Elemente kaum erſt zu den gröbſten Umriſſen menſchlicher Geſtalt ſich formirt, im Versmaaß des Hexameters hier aufzunehmen, muß ich bezweifeln. Es iſt zwar an ſich ganz intereſſant, wie dieſe uralte Lieblings-Vorſtellung der Deutſchen, die Vorſtellung von linkiſchen Rieſen, in denen das Volk ſeine naive, ungehobelte Kraft ſich zum eigenen Scherze im Spiegel zeigte, nachdem ſie in der Poeſie des Mittelalters ein ſtehendes Thema geweſen war, in der ſpäteren verfeinert als Simpliciſſimus u. ſ. w. zum Vorſchein kam, hier bei einem ganz modernen Dichter ohne Zuſammenhang, vielleicht ohne Bekanntſchaft mit dieſer altdeutſchen Figur wieder hervortritt. Allein der Gegenſtand liegt dem Publikum zu ferne, es läßt ſich keine Vertrautheit mehr mit einem ſolchen Bilde bewirken. Die Freunde des Dichters, die ſich erinnern, wie er mit ſeinem trefflichen mimiſchen Talente dieſe Figur dargeſtellt, wie er bei'm Weinglaſe mit geiſtesverwandten Freunden dieſe luſtigen, tollen Träume ausgeheckt, erzeugen ſich aus dieſer ſpeziellen Erinnerung leicht wieder

das Bild, Fremde aber finden sich, weil ihnen diese Supplemente fehlen, nicht zurechte, ja sie denken vielleicht gar an versteckte Räthsel.

Endlich erhebt sich diese Poesie des naiven substantiellen Bewußtseins in das Gebiet der Religion. Vollkommen trifft der Verf. den schlichten Ton der Legende (Erzengel Michaels Feder 87). S. 144 versucht er einen jener herrlichen lateinischen altkatholischen Kirchengesänge, wovon er zugleich meines Wissens zuerst den Text mittheilt, zu übersetzen, es will uns aber die Zeile „war Eis im Herzen" als Uebersetzung von: O frigus triste etwas pretiös vorkommen. Herrlich ist das Lied: Wo find' ich Trost? (S. 146).

„Eine Liebe kenn' ich, die ist treu,
War getreu, so lang ich sie gefunden" u. s. w.

Hier seufzt das Herz aus seinen innersten Tiefen zu Gott und fragt in seiner Noth: Hüter, Hüter, ist die Nacht bald hin, Und was rettet mich von Tod und Sünde?

Doch es ist Zeit, daß wir diesen Genius auch in das Gebiet der Kunstpoesie, der klassisch veredelten Form, der reinen Idealität begleiten. Hier dürfen wir sogleich die tiefe Wärme bewundern, mit der er das bewußtlose Naturleben beseelt. Aus dieser Sphäre hebe ich vor Allem das Gedicht: Mein Fluß (S. 62) hervor. Ich setze nur den Anfang her, um jeden Leser, der die Poesie des Badens in einem Flusse kennt und fühlt, nach dem schönen Ganzen lüstern zu machen.

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl!
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange!

– Er kühlt mir ſchon herauf die Bruſt,
Er kühlt mit Liebesſchauerluft
Und jauchzendem Geſange.

Welche Innigkeit der Begeiſtung liegt ſchon allein in der Wendung „er kühlt mir“, wo iſt dieſe Sehnſucht nach der Berührung des Elements, dieſes Gefühl der Einheit mit dem All der Natur ſchöner poetiſch ausgeſprochen worden? Ein andermal ſieht ſich das Menſchenherz, begierig, dem Naturgeiſte ſich zu vermählen, von ſeiner kalten Strenge in ſich zurückgeworfen. Der Dichter wendet ſich aus dem Grün des Waldes nach dem Urſprung der Quellen, die der Matten grünes Gold durchſpielen; zeigt mir, ruft er, die urbemooſten Waſſerzellen, Aus denen euer ewigs Leben rollt, Im kühlſten Walde die verwachſnen Schwellen, Wo eurer Mutter Kraft im Berge grollt, Bis ſie im breiten Schwung an Felſenwänden Herabſtürzt, euch im Thale zu verſenden. —

O hier iſt's, wo Natur den Schleier reißt!
Sie bricht einmal ihr übermenſchlich Schweigen:
Laut mit ſich ſelber redend will ihr Geiſt
Sich ſelbſt vernehmend, ſich ihm ſelber zeigen.
– Doch ach, ſie bleibt, mehr als der Menſch, verwaiſ't,
Darf nicht aus ihrem eignen Räthſel ſteigen!
Dir bier' ich denn, begier'ge Waſſerſäule,
Die nackte Bruſt, ach! ob ſie dir ſich theile!

Vergebens! und dein kühles Element
Tropft an mir ab, im Graſe zu verſinken.
Was iſt's, das deine Seele von mir trennt?
Sie flieht, und möcht' ich auch in dir ertrinken!
Dich kränkt's nicht, wie mein Herz um dich entbrennt,
Küſſeſt im Sturz nur dieſe ſchroffen Zinken;
Du bleibeſt, was du warſt ſeit Tag und Jahren,
Ohn' ein'gen Schmerz der Zeiten zu erfahren.

Soll ich etwas über dieſe alterthümliche Kraft, dieſes Mark des Verſes und der Sprache hinzufügen? Doch nicht immer erſcheint die Natur in ſo abweiſender Erhabenheit, dem Dichter wird wohl und warm um's Herz, wenn er im leichten Wanderſchweiße durch den Wald voll Vogelſangs wandert und es fühlt der alte, liebe Adam Herbſt- und Frühlingsfieber, Gottbeherzte, Nie verſcherzte Erſtlings-Paradieſeswonne. (Fußreiſe 47.) Voll Jugendfriſche glüht ſein Inneres auf beim Aufflammen der winterlichen Morgenröthe (An einem Wintermorgen S. 1. Zurechtweiſung S. 148), den Frühling fühlt er ahnungsvoll einziehen (Er iſt's. S. 37), das leiſe Weben der Nacht belauſcht er, hört in ihrer ſtillen Einſamkeit der Erdenkräfte flüſterndes Gedränge —

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchſichtiger ſtets und leichter aufzuwehen,
Dazwiſchen hört man weiche Töne gehen
Von ſel'gen Feen, die im Sternenſaal
Beim Sphärenklang
Und fleißig mit Geſang
Die goldnen Spindeln hin und wider drehen.

Beſonders bezeichnet das ſchöne Gedicht S. 46. „Im Frühling" die myſtiſch träumeriſche Art ſeiner in unendlich unſagbare Tiefen ſich hinabſenkenden Empfindungsfülle. Der Dichter liegt auf dem Hügel, ſieht dem Laufe der Wolken, des Fluſſes zu, das Herz ſteht offen gleich der Sonnenblume, ſehnt ſich, dehnt ſich in Lieben und Hoffen, die Augen, wunderbar berauſcht, thun, als ſchliefen ſie ein, nur noch das Ohr lauſcht dem Ton der Biene —

Ich denke dieß, und denke das,
Ich ſehne mich, und weiß nicht recht, was:

Halb iſt es Luſt, halb iſt es Klage,
Mein Herz, o ſage:
Was webſt du für Erinnerung
In golden grüner Zweige Dämmerung?
— Alte, unnennbare Tage!

Im orientaliſchen Geiſt nennt er die Nacht einen ſchönen Mohrenknaben, den Tag ſeine Geliebte, die jener ewig ſucht und nicht erreicht: Tag und Nacht S. 156. Dagegen muß es auffallen, wie ein ſo ächter Dichter die dunkle Allegorie „Die Elemente“ S. 158 verfertigen mochte, ſo ausgezeichnet übrigens dieſes Gedicht durch Wohlklang und einzelne phantaſievolle Bilder iſt. Es ſtammt, wie wir wiſſen, aus der Periode erſten unklaren dichteriſchen Drangs und findet hierin ſeine Zurechtlegung.

Der Dichter blickt in ſeine eigne Bruſt, ſeine Vergangenheit erſcheint ihm, mit unendlicher Wehmuth wandelt er an der Stätte, wo er die erſten, ahnungsvollen Jünglingsjahre durchlebt hat. Hier bezeichne ich das beſonders ſchöne Gedicht: Beſuch in Urach S. 48, woraus ich ſchon die Strophen anführte, die der Dichter beim Anblick der Waſſerfalls im Uracher Thale ausruft. Kennt ihr mich noch, fragt er die beſonnten Felſen, „alte Wolkenſtühle“, die dichten Wälder voll balſamreicher Schwüle, „kennt ihr mich noch, der ſonſt hieher geflüchtet? Hier wird ein Strauch, ein jeder Halm zur Schlinge, Die mich in rührende Betrachtung fängt, Ich fühle, wie von Schmerz und Luſt gedrängt Die Thräne ſtockt, indeß ich ohne Weile, Unſchlüſſig, ſatt und durſtig, weiter eile.“ Das Bild erſter Freundſchaft taucht in ſeiner Erinnerung auf, er ſieht ſich am Arme des kindlichen Freundes durch dieſe Wälder wallen; „ihr Hügel, ruft er aus, von der alten Sonne warm,

Erſcheint mir denn auf keinem von euch allen Mein Ebenbild, in jugendlicher Friſche Hervorgeſprungen aus dem Waldgebüſche? O komm, enthülle dich, Dann ſollſt du mir mit Freundlichkeit in's dunkle Auge ſchauen! Noch immer, guter Knabe, gleich' ich dir, Uns beiden wird nicht voreinander grauen!" Voll Rührung ſagt er endlich der theuren Stätte Lebewohl: „O Thal! Du meines Lebens andre Schwelle! Du meiner tiefſten Kräfte ſtiller Herd! Du meiner Liebe Wunderneſt! ich ſcheide, Leb wohl! und ſei dein Engel mein Geleite!"

Wir haben geſehen, wie innig und wahr der Dichter die Liebe in ihrer naiv volksthümlichen Geſtalt ſich ausſprechen läßt. Ideenvoller, geiſtiger blickend wird ſie in der Geſtalt der Kunſt-Poeſie vor uns treten. Dem einfachen Volksliede noch näher ſteht das ganz im Geiſte Goethiſcher Anmuth empfangene Erſte Liebeslied eines Mädchens S. 38. Das Mädchen glaubt einen Aal im Netze zu ergreifen, aber er ſchnellt und ſchnellt ihr in Händen, ſchlüpft an die Bruſt, „Er beißt ſich, o Wunder! Mir keck durch die Haut, Schießt's Herze hinunter, Schnalzet da drinnen, legt ſich im Ring — Gift muß ich haben! Hier ſchleicht es herum, Thut wonniglich graben Und bringt mich noch um!" Wie kindlich traulich iſt die Erinnerung des Dichters an eine Jugendliebe, die mit den Worten beginnt und ſchließt: „Jenes war zum letztenmal, Daß ich mit dir ging, o Klärchen!" S. 3. Die kräftige Gluth edler und reiner Sinnlichkeit brennt wie die Flammenkrone der Granatblume in dem Gedichte: Liebesvorzeichen S. 40. Aber in höherer Bedeutung geht Schönheit und Liebe auf, da ſie auf den Schwingen erhabener Muſik dem Dichter zuſchwebt: Joſephine S. 64. Die Liebe erſcheint ihm aber auch als die anmuthvolle Muſe ſeiner

Poeſie; wenn es im Innern gährt und ringt, wenn dem unruhigen Geiſte das tief Empfundene in des Dichters zweite Seele, den Geſang, zu ergießen nicht gelingen will, da beſchwichtigt die einfach milde Erſcheinung der Geliebten den inneren Kampf — „Wie du dann geruhig deine braunen Lockenhaare ſchlichteſt, Alſo legt ſich ſchön geglättet All dies wirre Bilderweſen, All des Herzens eitle Sorge, Vielzertheiltes Thun und Denken“ .... (Der junge Dichter S. 9). Die heilige Bedeutung der Ehe, das rührende Bild des ſchönſten menſchlichen Feſtes hat uns der Dichter mit jener edlen, beruhigten Sittlichkeit, mit jener tiefen ſtillen Wärme des Goethiſchen Genius an's Herz gelegt in dem Hochzeitliede S. 54. Ein räthſelhaft geheimnißvolles weibliches Bild, wie aus ſeltſamen Träumen gewebt, führt der Dichter am Schluſſe in einer Reihe von Gedichten „Peregrina“ S. 231 vor uns. Hätten wir nur irgend einen Anknüpfungspunkt, um uns dieſe Phantasmagorieen zu deuten, ſo müßten uns dieſe herrlichen Bilder, dieſer Zauberhauch, dieſe myſtiſche Gluth mit ungetheilter Bewunderung erfüllen. Wie ſchön iſt die Stanze im Eingang:

Der Spiegel dieſer treuen, braunen Augen
Iſt wie von innrem Gold ein Wiederſchein;
Tief aus dem Buſen ſcheint er's anzuſaugen,
Dort mag ſolch Gold in hell'gem Gram gedeih'n:
In dieſe Nacht des Blickes mich zu tauchen,
Unwiſſend Kind, du ſelber lädſt mich ein,
Willſt, ich ſoll keck lich mich und dich entzünden,
Reichſt lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden!

Aber das Bild hat keinen Boden, es fehlt eine Notiz, ein trockener Anhaltspunkt des Verſtändniſſes, und wir müſſen hier wiederholen, was wir über phantaſtiſche Poeſie bereits geſagt haben.

Zwar erhalten diese Gedichte im Maler Nolten, in den sie aufgenommen sind, eine Unterlage in der Fabel dieses Romans, aber wenn man auch diese zu Hilfe nimmt, so bleibt doch zu viel Dunkel zurück.

Wir treten aus diesen geweihten Räumen edler Empfindung hinaus in das rauhe Leben und sehen den Dichter von bitteren Erfahrungen erschüttert; doch der harmonische Geist dämpft die Seufzer des Schmerzens, wenn der Dichter aufs Krankenlager hingestreckt die Muse nicht um Gaben der Dichtkunst, nur um Gesundheit, um Leben fleht — Muse und Dichter S. 119. Genesen schließt er wie ein frohes Kind die Hoffnung wieder in seine Arme und begrüßt heiter den hilfekundigen Retter — An meinen Arzt 121. Er glaubt sich von den Freunden verkannt, sein Glück, das langgewohnte, endlich hat es ihn verlassen, doch —

Ich sprach zu meinem Herzen:
Laß uns fest zusammenhalten!
Denn wir kennen uns einander,
Wie ihr Nest die Schwalbe kennt,
Wie die Cither kennt den Sänger,
Wie sich Schwert und Schild erkennen,
Schild und Schwert einander lieben.
Solch ein Paar, wer mag es scheiden?
Als ich dieses Wort gesprochen,
Hüpfte mir das Herz im Busen,
Das noch erst geweinet hatte.

Im Gefühle der Freiheit des Geistes neckt er lustig die lästigen Philister — Die Visite S. 198. Im Bewußtsein, daß ächte Poesie einen Scherz versteht, parodirt er höchst ergötzlich Goethes Schäferlied auf einen verlumpten Lammwirth und läßt ihn schließen:

Da kommen die Chaisen gefahren!
Der Hausknecht springt in die Höh'.
Vorüber, ihr Röslein, vorüber,
Dem Lammwirth ist gar so weh!

Ich wünschte, daß die Leser durch nähere Bekanntschaft mit dem köstlichen Humor, womit der Dichter in schläfrige, etwas simpelhafte Zustände einzugehen weiß, in die treffliche Darstellung des Katzenjammers sich ganz hineinfühlen könnten, der ihn über einem schlechten Gedichte befällt, und woraus ihn endlich ein herzhafter Rettig rettet, den er auffrißt bis auf den Schwanz — Restauration 212. Aehnlich S. 213: Zur Warnung.

Befreit ihn aus dem Druck dieser kleineren Uebel sein Humor, so erhebt sich dagegen im Schwunge der Religion die Seele über den großen und allgemeinen Schmerz der Endlichkeit. Ganz das morgentliche Sabbathsgefühl des neuen Jahrs hauchen die schönen Strophen S. 138, ganz die heilige Trauer der Charwoche das schöne Gedicht S. 155.

Als ein wesentliches Moment in der Durchbildung des Dichters zu diesen durchsichtig edlen Formen der Kunstpoesie erkannten wir die Einflüsse des plastischen Geists der Alten. Von dem vertrauten Umgange mit diesen zeugt die größere Zahl derjenigen Gedichte, die in den letzteren Theil dieses Büchleins aufgenommen sind. Als den poetischen Genius, dem wie keinem Andern, die Höhen des Pelikon noch einmal sonnenwarm erglänzten, begrüßt er Goethe S. 134, unsern trefflichen Maler Eberhard Wächter läßt er uns in dem schönen Sonnette S. 135 sehen zurückgezogen in seine stillen Wände, Mit traurig schönen Geistern im Verkehr, Gestärkt am reinen Athem des Homer, Von Goldgewölken At-

tika's umfloſſen. Aber er darf ſich ſelbſt dieſen edlen Geiſtern geſellen, denn Wenigen iſt es gelungen, die alten Götter noch einmal in's Leben heraufzuführen, wie er von dem Jubel einer ſchwäbiſchen Weinleſe begeiſtert in dem Gedichte: Herbſtfeier S. 104 den Gott des Weins und ſeinen bacchantiſchen Dienſt zu einem neuen, aber im Geiſte der Innigkeit und modernen Humanität verklärten Leben aus dem Todesſchlummer erweckt. Seine Feier naht, braune Männer, ſchöne Frauen ſind verſammelt, ihn zu ehren, Noch iſt vor der nahen Feier Süß beklommen manche Bruſt, Aber weiter bald und freier Uebergibt ſie ſich der Luſt, — der Jubel beginnt, ſchon iſt der Dienſt des Gottes in vollem Lauf, Amor auch hat nichts dawider, Wenn ſich Wang' an Wange neigt, Und der Mund, im Takt der Lieder, Sich dem Mund entgegenbeugt, — dort drückt ein betrunkener Alter kindiſch den Krug an die Wange, indeß ein Junge ihm mit der Fackel kräftig den gekrümmten Rücken ſchlägt. Aber ernſt ſchaut aus dem Gebüſche, von Epheu umrankt, das träumeriſche Marmorbild des Gottes —

Wie er lächelnd abwärts blicket!
Er beſinnet ſich nur kaum.
Herrlicher! Dein Auge nicket,
Doch dieß Alles iſt ein Traum;
Luna ſucht mit frommer Leuchte
Dich, o ſchöner Jüngling, hier,
Schöpfet zärtlich ihre feuchte
Klarheit auf die Stirne dir.

Er iſt der Liebling der Götter und Menſchen, der Retter des Zeus, Mars ſchließt erſt ihn in ſeine Arme, Fühlet nun am Göttermarke Sich gedoppelt einen Gott, Dann erſt brüllt der Himmliſch-Arge

Todesluſt und Siegerſpott. Die Feiernden treten vor ihn, flehen ihn um ein Zeichen, daß ihm ihr Dienſt willkommen ſei —

Tritt in unſre bunte Mitte,
Oder winke mit der Hand,
Wandle drei gemeßne Schritte
Längs der hohen Rebenwand!
— Ach, er läßt ſich nicht bewegen —
Aber, horcht, es bebt das Thal!
Ja, das iſt von Donnerſchlägen!
Horch, und ſchon zum dritten Mal!

Selber Zeus hat nun geſchworen,
Daß ſein Sohn uns günſtig ſei.
So iſt kein Gebet verloren,
So iſt der Olymp getreu. —
Doch nach ſolcher Götterfülle
Ungeſtümmem Ueberſchwang
Werden alle Herzen ſtille,
Alle Gäſte zauberbang.

Stimmet an die letzten Lieder!
Und ſo, Paar an Paar gereiht,
Steiget nun zum Fluß hernieder,
Wo ein feſtlich Schiff bereit.
Auf dem vordern Rand erhebe
Sich der Gott und führ' uns an,
Und der Kiel, mit Flüſtern, ſchwebe
Durch die mondbeglänzte Bahn!

Wie vergeiſtigt erſcheint hier der alte wilde Naturdienſt im romantiſchen Echo dieſer herrlichen Reime! Doch Mörike hat auch antike Formen nachgebildet und gar manches Anmuthige im Sinne der elegiſchen und epigrammatiſchen Lyrik der Alten gegeben. Wie lieblich iſt S. 103. Die loſe Waare! Amor als Savoyarde tritt zu dem Dichter aufs Zimmer, das Jäckchen verſchiebt ſich, der

Dichter ruft: Ei, laß ſehen, mein Sohn! Du führſt auch Federn im Handel? Amor legt lächelnd den Finger auf die Lippen und flüſtert: Stille! ſie ſind nicht verzollt, er füllt umſonſt dem Dichter das Tintenfaß, und entſchlüpft. Von dem Moment an, will er was Nützliches ſchreiben, gleich wird ein Liebesbrief, wird ein Erotikon draus. Unter den lieblichſten Epigrammen erotiſcher Gattung zeichne ich beſonders noch aus: Maſchinka S. 123. Das edelſte kindliche Gefühl ſpricht aus den Diſtichen „An meine Mutter“ S. 126. Wie ſinnig iſt die wilde Roſe an dem unberühmten Grabe von Schillers Mutter gedeutet! S. 113. So vieles Liebliche und Edle aber der Dichter in dieſen älteren Formen reicht, ſo wenig ſcheint er für das moderne Epigramm und deſſen witzige Spitze beſtimmt zu ſein. Einiges zwar iſt ihm gelungen, namentlich Seite 202. Der Liebhaber an die heiße Quelle in B.

Du heilſt Den und tröſteſt Jenen,
O Quell, ſo hör auch meinen Schmerz!
Ich klage dir mit bittern Thränen
Ein hartes, kaltes Mädchenherz.
Es zu erweichen, zu durchglühen,
Dir iſt es eine leichte Pflicht;
Man kann ja Hühner in dir brühen,
Warum ein junges Gänschen nicht?

Anderes aber iſt matt und ohne Salz: der Dichter ſelbſt in ſeiner Phantaſiefülle, welche mehr als Witz iſt, verbarg ſich dieſen Mangel gewiß durch das Charakteriſtiſche des Bildes, das ihm dabei vorſchwebte, vergaß aber, daß das Poetiſche, ohne ſolches Rückwärtsſchließen auf etwaige Supplemente im Subjecte des Dichters, bezaubern ſoll. Hier beginnt wirklich der anfänglich ſo

volle Strom dieſer Lyrik im Sande zu verlaufen; ſtatt der praſſelnden Flamme reibt der Dichter Zündhölzchen, die öfters nicht brennen wollen. Schmieden wir aber dem Geiſte, der bis dahin gewiß in unſerer Liebe ſich feſtgeſetzt, daraus keinen Vorwurf. Mörike ſteht an poetiſchen Gaben zu hoch, um im Witze zu glänzen. Leſſing war ein feiner Epigrammatiſt, aber kein Dichter, ſondern ein Kritiker. Unter den Xenien ſind bekanntlich die pikanteſten nicht von Goethe, ſondern von Schiller. Mörike hat mehr komiſche Ader als dieſe beiden: dieß iſt aber die komiſche Anſchauung, die himmelweit über dem Witze ſteht, und die ſich erſt im Epiſchen, wozu ſich dieſer Genius erhob, zeigen konnte. Indem wir hier von ihm als Lyriker Abſchied nehmen, mache ich noch beſonders darauf aufmerkſam, wie reicher Stoff für Componiſten in dieſen Liedern iſt, und kehre eben hiedurch zum herzlichſten Lobe dieſer ächt poetiſchen Produkte zurück.

Gedichte eines Lebendigen.

Mit einer Dedication an den Verstorbenen. Sechste Auflage, 1843. Zürich, Literarisches Comptoir.

(Jahrbücher der Gegenwart. Jahrg. 1845. Nr. 1 ff.)

Zerrissenheit und Politik sind seit geraumer Zeit die Stoffe, worin die Poesie allein noch einiges hervorgebracht hat, was Aufsehen machte. Wirklich muß man gestehen, daß für die Dichtkunst jetzt die Zufriedenheit nicht an der Zeit ist; Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden; das Gemüth, das sich den großen Interessen des öffentlichen Lebens verschloß und in den Genuß seiner Subjektivität einspann, hat diese unschuldigen Gegenstände todtgehetzt und ist endlich gerade in seiner Naturschwelgerei, in seiner Unthätigkeit und Interesselosigkeit vergeilt, an seiner thatenlosen Ueberfruchtung erkrankt und in Zerrissenheit untergegangen. Diese ist Entartung, aber doch eine höhere Form des geistigen Lebens, worin das Gemüth zu fühlen bekommt, wohin diese Poesie des heimlichen Glücks, aus welcher alle großen Menschen und Thaten verschwunden sind, endlich führe: zu ihrem Gegentheil, zur Hypochondrie, welche die nothwendige Folge des Versitzens ist. Haben wir erst wieder Größe, so werden wir uns auch jener unschuldigen Dinge wieder poetisch erfreuen können, ohne matt und endlich krank zu werden. „Der Deutsche muß erst freier sein, dann sei er Troubadour," das wollen wir unserem

Dichter vorläufig gerne glauben. Die Zerriſſenheit taugt nichts, ſie ſoll nicht beſtehen, aber ſie iſt doch das Einzige, was die neuere Poeſie nach dem Ableben der romantiſchen Schule hatte und haben konnte. Gieb dem Menſchen zu thun, gieb ihm große Gegenſtände, und er wird keine Zeit mehr haben, immer und ewig von dem großen Riſſe, der mitten durch das Weltall und bei dieſer Gelegenheit auch durch ſein Herz ging, zu leiern. Man hat dies eingeſehen und nun die Politik ergriffen: ein guter Fortſchritt und wirklich zeitgemäßer Stoff. „Poeſie iſt im Halme, in der Palme, Poeſie die Mück' im Sonnenſchein und Poeſie vor Allem auch im Wein; wie Gott iſt ſie zuletzt in allen Dingen, doch wenn einmal ein Löwe vor euch ſteht, ſollt ihr nicht das Inſekt auf ihm beſingen," ſagt Herwegh in ſeinem Sonett an die Naturdichter. Und doch taugt auch die Politik nichts in der Poeſie, wenn man nämlich unter der Politik verſteht die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staats, den Wunſch, daß er anders werde, die Aufforderung an das Volk, daß es die Formen ſeines Staatslebens ändere: d. h. alſo paränetiſch-politiſche Dichtung. Sie taugt nichts, weil ſie eine Idee ausſpricht, welche noch keinen Körper hat, ſondern ihn erſt bekommen ſoll, welche alſo noch abſtract iſt. Nennt man politiſche Poeſie diejenige, welche vergangene große Thaten und Schickſale der Völker beſingt, wo die Idee, ſchon zur Wirklichkeit geworden, ihren Körper dem Dichter fertig mitbringt und nur die künſtleriſche Umgeſtaltung deſſelben von ihm erwartet, dann kann es keine größere Poeſie geben, als politiſche, dann iſt Homer, dann iſt Shakſpeare ein politiſcher Dichter. Ich habe dieſen wichtigen Unterſchied in einem Aufſatze über Shakſpeare erörtert, welcher in dem litterar-hiſtoriſchen

Taschenbuch von Prutz demnächst erscheinen soll, und so die Antinomie zu lösen gesucht, welche zwischen den beiden gleich wahren Sätzen, daß, wie alle Tendenz, so insbesondere die politische Tendenz in der Poesie verwerflich ist, und daß es doch keinen würdigeren Stoff für den Dichter giebt, als das Staatsleben, zu bestehen scheint. Ich kann mich hier auf diese Untersuchung, welche gründliche Erörterungen verlangt, nicht einlassen und muß daher die Leser ersuchen, jenen Aufsatz zur Hand zu nehmen, wenn sie sich überzeugen mögen, daß mein obiges Wort über Poesie so absprechend nicht sei, als es vielleicht scheint.

Inzwischen ist allerdings zwischen den Gattungen der Poesie zu unterscheiden. Das Epos und Drama bedarf zu seinem Inhalte allerdings Ideen, welche schon in Handlung und Geschichte übergegangen sind, denn diese Formen der Poesie können eine gegebene objective Welt gar nicht entbehren. Dagegen die lyrische Poesie ist ihrem Wesen nach subjectiv; der Dichter spricht sein eigenes fühlendes Herz aus, gleichviel, ob die wirkliche Welt seiner inneren Welt entspreche oder nicht; ja daß diese jener nicht entspricht, dies kann gerade der Hebel seiner feurigsten Empfindungen sein. Der Körper zu dem geistigen Gehalte, den er seiner Poesie einhaucht, ist im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst ist die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen hat, sein Gedanke ist noch Subject. Wenn dies im Allgemeinen wahr ist und dem lyrischen Dichter die Befugniß sichert, mancherlei Inhalt aufzunehmen, der für das Epos und Drama noch zu unwirklich wäre, so bedarf es doch wesentlicher näherer Bestimmungen. So viel vor Allem versteht sich von selbst, daß man dem Dichter in jeder Zeile anfühlen muß, daß es ihm

mit seiner Begeisterung ein wahrer Ernst sei, daß nicht Eitelkeit, nichts Windiges mitunterspiele, daß er Gut und Blut für die Verwirklichung seiner Idee zu opfern bereit wäre, sonst fehlt ihr die einzige Objectivität, die sie haben kann, die Persönlichkeit. Besonders übel wird es daher dem politischen Dichter anstehen, wenn er die Zerrissenheit in die Politik aufnimmt, wenn er neben seiner großen Sache ein in eitlen Schmerzen sich bespiegelndes Ich in den Vordergrund zu drängen sucht, kurz wenn er Heinisirt. Einen Charakter wollen wir sehen, einen Felsenmann; er braucht darum kein Turner, kein christlich deutscher Burschenschäftler zu sein, unsere Zeit begründet billig ihre Ideen von Staat und Freiheit auf eine andere, weitere, weltgebildetere Anschauung. Daß die Grundidee, welche eine solche Lyrik durchdringt, wiewohl noch unwirklich, doch nicht aus dem Blauen aufgefangen, sondern in sich substantiell und eine gegenwärtige Macht in den Geistern und Herzen Vieler sei, daß er ausspreche, was seine Zeit innerlich bewegt, das ist es, was wir ebenfalls an ihn zu fordern haben. Freilich kommt es dann immer noch darauf an, wie er eine solche Idee gefaßt hat und auslegt, ob er sie in leerer Allgemeinheit oder in concreter Fülle besitzt und darzustellen weiß, ob sie ihm aus der Betrachtung des Einzelnen in der Wirklichkeit fließt, oder ob er vom Abstracten zum Concreten erst den Uebergang sucht. Er muß die einzelnen Gebiete des öffentlichen Lebens, wo die Unfreiheit oder umgekehrt der Keim eines neuen Lebens sich fühlbar macht, in's Auge gefaßt haben, das Leben, die Welt muß er kennen, dem Pulsschlag des Geistes in den einzelnen Gliedern nachspüren, die Wege muß er aufsuchen, welche die innere Mächt der Zeit wandelt, um den Boden für große Zwecke der Zukunft

aufzulockern. Dies ist das Concrete, was seiner Idee nicht fehlen darf, wie wenig sie übrigens concret in dem Sinne einer Thatsache ist.

Genügt nun ein Dichter allen diesen Forderungen, ist er ein wahrhafter Charakter, spricht er aus, was die Besten seiner Zeit bewegt, spricht er es nicht abstract, sondern concret aus, so ist er — doch immer noch kein Dichter. Die Politik, das heißt also für unsern Zusammenhang: die Unzufriedenheit mit der Gegenwart des Staatslebens und der heftige Wunsch einer bessern Zukunft desselben, Begeisterung für große Handlungen, die sie herbeiführen sollen u. s. f., bleibt doch immer auch für die lyrische Gattung ein gegen ächt poetische Behandlung völlig widerspenstiger Stoff. Wir fanden den Grund hievon zuerst ganz allgemein darin, daß solche Ideen, weil sie erst wirklich werden *sollen*, dem Dichter gar keine Erscheinung, Gestalt, kein poetisches Fleisch entgegenbringen. Nun mußten wir zwar einräumen, daß die lyrische Poesie andere Bedingungen als Epos und Drama hat, daß Stoffe, welche für diese objectiven Gattungen zu körperlos sind, für das subjective Wesen der Lyrik immer noch geeignet seien. Aber wir müssen die Frage jetzt noch von einer andern Seite nehmen und von der Stimmung reden, in welcher die wahren Kinder der Muse empfangen sein wollen, ob sie nämlich mit solchem politischem Eifer bestehen könne. Nein, sie kann es nicht; die Unruhe des Interesses, die Hast, die Sorge, die Ungeduld verzehrt schlechtweg jene schöne Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte, welche sich in dem stillen Weben, Träumen, Schaffen der Phantasie darstellt. Wahre Dichtung ist nur, wo Besitz ist, Besitz, der zwar, wie alles Menschliche, der Sehnsucht noch

unendlichen Raum läßt, aber doch Beſitz und Genüge der Seele. Die Völker müſſen glücklich ſein, wo Poeſie blühen ſoll; wo ſie mit ihrer Vergangenheit gebrochen haben und ſorgenvoll, ob ihre tiefſten Wünſche ſich verwirklichen laſſen, in die Zukunft blicken, da kann keine Dichtung gedeihen, und diejenige Dichtung, welche eben dieſen politiſchen Bruch zu ihrem Gegenſtande macht, kann keine wahre Dichtung ſein. Shakſpeare fühlte ſich mit ſeinem Volke höchſt glücklich unter der Regierung der Eliſabeth, von dieſer glücklichen Gegenwart ſchaute er auf die blutigen Bürgerkriege zurück, die ihr vorangegangen, und ſtellte nun dieſe ungeheuren Stürme mit dem ſteten Hinblick auf das geſicherte feſte Land dar, auf welchem er ſtand: dies iſt wahre politiſche Poeſie. Oder, um von einem Lyriker zu reden, Pindar preist den olympiſchen Sieger, die Stadt, deren Bürger er iſt und erfreut ſich nun an der Herrlichkeit ſeines Vaterlandes. Wo nun aber alle Gedanken und Gefühle ſich auf einen Zweck ſpannen, der erſt erreicht werden ſoll, da wird aus der Poeſie bloße Rhetorik. Der Redner hat einen Zweck im Auge, für den er, wie er ſelbſt für ihn begeiſtert iſt, ſeine Zuhörer zu ſtimmen, in Feuer zu ſetzen ſtrebt; dieſer Zweck wird unverhüllt als ein Gedanke, welcher That werden ſoll, aufgeſtellt, der Redner geht von ihm aus, kommt auf ihn zurück und ſetzt übrigens alle Mittel der Empfindung und Phantaſie für ihn in Bewegung, aber auch nur als Mittel. In der ächten Poeſie dagegen iſt die Phantaſie nicht das Mittel des Gedankens, ſondern der Gedanke äußert ſich gar nicht anders, als nur verhüllt in ihr und durch ſie, und kommt getrennt von ihr weder dem Dichter ſelbſt, noch dem Zuhörer (es iſt hier nicht vom Kritiker die Rede, ſondern von dem äſthetiſch genießenden

Zuhörer) zum Bewußtsein. Die Elemente der Darstellung und Mittheilung sind also in der Rhetorik ganz andere, als in der Poesie. Dem politischen Dichter, wie ihn unsere Zeit hervorbringt, wird aber eben dadurch, daß er einen noch unverwirklichten Zweck als Gedanken und in der Form des Gedankens sich und dem Leser vorhält, alle poetische Stimmung, alle Naivetät, jenes unbewußte innere Singen und Klingen auseinandergezogen und verzehrt: er wird zum Rhetoriker. Ich tadle nicht sein Interesse, seine Ungeduld, Unruhe, ich sage nicht, unsere Zeit könne anders sein; ich sage nur, poetisch kann sie, so wie sie einmal ist, nicht sein. Und wie der Dichter stoffartig verfährt, ebenso das Publikum: es verwechselt das rhetorische Pathos um der gleichen Begeisterung für die Sache willen mit der Poesie. Es kann nicht lauter ächte Poesie geben, jede Kunst hat gewisse angrenzende Gebiete, worin sich Zwitter-Gattungen aufhalten, welche das strenge Forum der Aesthetik zwar von der Kunst ausweist, welche aber doch auch ihr gutes Recht der Existenz haben. Es wird sich dann nur fragen, ob der Rhetoriker wenigstens ein guter Rhetoriker ist und ob ihm eine wesentliche Form wirksamer Beredtsamkeit, die Ironie, die Satyre, die insbesondere bei politischen Stoffen so sehr am Orte ist, zu Gebote steht. Ist sein Geist inhalts- und erfahrungsreich, seine Betrachtung concret, nicht abstract (— abstract ist sie immer, wenn von Poesie die Rede ist, aber für sich betrachtet kann sie in anderem Sinne entweder abstract oder concret sein —), wie wir dies oben forderten, so wird die Ader der Satyre von selber fließen.

Da aber der Kern einer solchen Dichtungsart an den ästhetischen Maaßstab gehalten immer abstract bleibt, so wird der Poet,

um uns für die Einförmigkeit seines überall in den Vordergrund gestellten Interesses Ersatz zu geben, sich als eine Persönlichkeit darstellen müssen, welche, obwohl sie auf die politische Sehnsucht Alles und Jedes zurückbezieht, doch noch so viel Unbefangenheit, Vielseitigkeit und reine Menschlichkeit übrig behält, daß der Grund-Accord in reichen Variationen wiederklingt, die Brust jedem schönen Gefühle offen bleibt und der oberste Gedanke nicht mit dem Fanatismus der fixen Idee alles Andere aufzehrt. Der Dichter soll ein gesunder, ein ganzer Mensch geblieben sein.

Endlich bedarf eine solche Poesie, welcher es an innerer Form, d. h. an einem Stoffe, der für das innere Auge ein objectives Bild mit sich führte, gebricht, des Schmuckes der äußeren technischen Form in verdoppeltem Maaße. Das naive Lied, das Kind der ächten poetischen Stimmung, die objectiveren Gattungen der Ballade und Romanze, die schon eine epische Anschauung enthalten, können ein paar Härten, ein paar Lückenbüßer, einen unreinen Reim schon ertragen. Der Dichter aber, der uns für einen körperlosen Gedankengehalt bloß rhetorisch zu interessiren strebt, muß uns durch Reinheit der Form diesen innern Mangel so viel möglich zu verbergen suchen. Auch ist solche rhetorische Poesie wesentlich Poesie der Bildung, denn naive Zeiten wissen von abstracten politischen Gedanken nichts; daher verlangen wir mit um so mehr Recht eine gebildete Form, und diese wird dem Dichter in dem Grade leicht, in welchem die Bildung eine große Geläufigkeit geglätteter Versekunst schon mit sich bringt. Freilich entsteht aber in Zeiten reifer Bildung, da fast alle Formen, Bilder, Reime abgenutzt sind, auch ein Reiz der Verkünstelung, eine Neigung zu Seltsamkeiten und Kunststückchen, welche noch übler

sind, als Rohheiten, und doppelt übel, wo die Begeisterung für die reinsten und einfachsten Güter der Menschheit das Wort führt.

Halten wir nun die Gedichte eines Lebendigen an diesen Maaßstab, so läßt sich vor Allem nicht läugnen, daß ein für die Idee der Freiheit und des Vaterlandes mächtig bewegtes jugendliches Gemüth daraus athmet. Mit Grund hat gerade das Gedicht an den Verstorbenen, das der Verf. wie sein Losungswort voranstellt, großes Glück gemacht. Es ist zwar eigentlich ungerecht, da Herwegh ganz vergessen zu haben scheint, daß der Verstorbene in den Reihen des preußischen Heeres rühmlich gegen die Franzosen gefochten hat. Inzwischen hat sich dieser Fürst allerdings in der blasirten Gestalt eines „Vergnüglings," eines durch Genüsse ermüdeten, auf weiten Reisen eine letzte Zerstreuung suchenden Vornehmen dem Publikum vorgestellt und konnte so immerhin als ein Repräsentant nachlässig anspruchsvoller Abgelebtheit, weltmüder moderner Wandersucht das Ziel abgeben, woran die patriotische Wärme und Treue sich Rittersporen verdienen ging. Einige Wendungen dieses Gedichts, vor Allem die Anrede des Fürsten von Ithaka, der nicht in Saus und Braus die Zeit verdehnt, sondern stets nach Hause zu Weib und Volk sich gesehnt hat, sind vortrefflich und tief sittlich gefühlt. Auch dem poetischen Wandersmann und Beduinen-Genremaler Freiligrath sagt Herwegh in dem Sonett XXX. gut und einfach, wie sein Herz gern im Lande bleibt und sich redlich nährt. Es ist wirklich ganz ein Zeichen der Zeit, daß die Kunst, weil in der Heimath alle poetischen Formen verschwunden sind, genöthigt ist, auszuwandern und die letzten Reste von Naturzuständen in der Fremde zu suchen. Die bildende Kunst hat wirklich keine andere Wahl, wenn sie nicht Stoffe aus

der Vergangenheit behandelt, und da ſie objectiver Art iſt, ſo liegt ihr die Verſuchung nicht eben nahe, in die dargeſtellten Formen den Reflex unſerer modernen kranken Subjectivität zu legen; man weiß, wie viel Bedeutendes unter dem Vorgange eines Horace Vernet und Robert die Genre-Malerei in dieſer Richtung geleiſtet hat. Die Lyrik aber legt ihrer Natur nach in das Gemälde poetiſcher Zuſtände fremder Völker zugleich das Ich des Dichters hinein, ſeine Sehnſucht nach friſchem Naturleben, ſeinen Ueberdruß an der phantaſieloſen Cultur; mit dieſer Sehnſucht, welche an ſich ſehr natürlich iſt, will nun das Subject, dem es um den Gegenſtand nicht mehr zu thun iſt, ſich intereſſant machen, und Freiligrath, durch und durch reflectirt und declamatoriſch, Freiligrath, bei deſſen Gedichten ich immer das Bild habe, wie der Dichter vom Schreibtiſch aufſteht, ſich den Schnurrbart ſtreicht und ſpricht: das hab' ich einmal wieder kräftig geſagt, — dieſer ſieht am Ende gar in den zufälligen Umriſſen einer Wetterwolke auf einem Landſchaftsgemälde ſein eigenes wichtiges Geſicht und ſagt uns nun, er ſei der ſchreckliche Wettermacher. Dagegen iſt es nun offenbar ein Zeichen von Geſundheit, wenn der Dichter ſich entſchließt, hübſch ordentlich zu Hauſe zu bleiben und ſeine Bruſt mit den gegenwärtigen, wahren und objectiven Intereſſen ſeines Vaterlandes erfüllt. Herwegh iſt mit Freiligrath über der Frage, ob der Dichter eine politiſche Tendenz haben ſolle, zuſammengeſtoßen. Beſingt der Dichter — und der Streit ging von einem ſolchen Falle aus — einen Stoff, in welchem ſeiner Natur nach politiſche Fragen zu Sprache kommen, ſo kann und darf er ſich dieſer Betrachtung nicht entziehen. Er ſteht freilich „auf einer höheren Warte, als auf der Zinne der Partei,“ allein die Sache

der Freiheit iſt nicht Parteiſache, ſondern abſolute Sache. Politik iſt nicht poetiſch; geräth man aber einmal an einen politiſchen Gegenſtand, ſo ſoll man nicht indolent gegen ſeine innere Bedeutung ſein, noch weniger für das Verkehrte begeiſtert, wie Freiligrath für den Kölner Dombau und was daran hängt. Herwegh hat Unrecht, wenn er abſichtliche politiſche Tendenz vom Dichter fordert, Freiligrath hat Unrecht, wenn er meint, daß darum die Bruſt des Dichters nicht ſtetig und unabſichtlich von großen und freien politiſchen Gefühlen erfüllt ſein müſſe. Uebrigens vergleiche ich beide ſo: Freiligrath hat — nur krankhaft gemiſcht und ohne einen wahren ſubſtantiellen Mittelpunkt — mehr ſpezifiſches, poetiſches Talent, als Herwegh. Herwegh dagegen hat den tieferen, beſſeren Gehalt, aber dieſer Gehalt iſt proſaiſch. Proſaiſch iſt hier, ich wiederhole es, an ſich kein Tadel; Begeiſterung für große politiſche Ideen iſt im weiteren Sinne auch poetiſch, aber wenn man vom ſpecifiſch Poetiſchen redet, ſo iſt ſie proſaiſch, weil alle Darſtellung, die ein bloßes Sollen ausſpricht, proſaiſch iſt. Wir kommen immer wieder an unſerem erſten Satze an: wir haben in der Poeſie jetzt nichts als Politik oder Zerriſſenheit, ſpreche ſie nun philoſophiſch oder wie bei Freiligrath maleriſch, und beide taugen nichts.

Wir müſſen aber nachſehen, ob unſerem Dichter nicht doch auch etwas Zerriſſenheit in die Politik eingefloſſen iſt. Seine Begeiſterung trägt einen Charakter der Wahrheit und Energie, jedenfalls weiß er von der weinerlichen Zerriſſenheit nichts; doch laufen einige Züge von einer, zwar mehr ſtheniſchen, Selbſtbeſpiegelung des Schmerzes und Grimmes mitunter, die ihm nicht beſonders gut anſtehen; denn ſo etwas weckt gleich Mißtrauen, ob der

politiſche Dichter auch ein ſubſtantieller Charakter ſei. So verſichert uns Herwegh, er ſei die ſchwarze, ſchwere Wolke, der Gott den Donner nur beſchied (An Frau Karoline S. in Zürich); ihn ſchaudert vor ſeinen eignen wilden Muſen, abſcheulichen, verſteinenden Meduſen (Sonett I.); — ſo ſoll er ſie entweder entlaſſen oder nicht mit ihnen vor den Spiegel treten. Uebrigens kann ich ihm zur Beruhigung ſagen, daß mich vor dieſen Muſen im geringſten nicht ſchaudert; — er „wird nun einmal wilder mit den Jahren, die Leidenſchaft iſt ſein Eliaswagen“ (Sonett XIII.), und das Gedicht an den König von Preußen ſchließt er mit den bekannten Worten: „Und wer, wie ich, mit Gott gegrollt, darf auch mit einem König grollen.“ Dieß Letztere iſt kein Antiklimax, wie er meint. Es iſt viel leichter, mit Gott, als mit einem König grollen. Gott iſt ein langmüthiger Mann und der einzige Monarch, der republikaniſch iſt; die Könige laſſen nicht mit ſich ſpaſſen. Es kann einem ehrlichen Kerl ſchon einmal paſſiren, daß er ſeinem Groll auf den Weltlauf widerſprechender Weiſe einen anthropomorphiſch vorgeſtellten Gott als Gegenſtand unterſchiebt, aber wenn man Königen grollt, ſo iſt es nicht am Orte, jetzt von dieſen Weltſchmerzen zu erzählen, da giebt es mit ſo beſtimmten und reellen Hinderniſſen zu kämpfen, daß man jetzt keine Zeit hat, an ſolche metaphyſiſche Leiden zu denken, und die Gegner nehmen auch keine Rückſicht darauf, ob ihr Feind durch einen ſolchen philoſophiſchen Groll intereſſant ſei oder nicht. Inzwiſchen wollen wir ſolche Eitelkeiten, da ſie nicht zu häufig unterlaufen, unſerem Dichter gerne nachſehen und nicht nur einräumen, daß es ihm mit ſeiner Begeiſterung Ernſt ſei, ſondern uns deſſen herzlich erfreuen, daß es eine Macht der Zeit und große öffentliche Bewe-

gung der Gemüther ist, die in ihm ihre Stimme gefunden hat. Wenige werden seinen Enthusiasmus in der Form eines abstracten Idealismus theilen; aber seine Gedichte hätten, so schwach das ästhetische Urtheil eines großen Theils des Publikums sein mag, doch den Anklang nicht finden können, den sie gefunden haben, wenn nicht ihr Inhalt in den Gemüthern so stark angeklungen hätte, daß man darüber die Schwächen der Form vergaß.

Wenn es aber an sich ausgemacht ist, daß die politische Begeisterung als eine Begeisterung für ein Sollen prosaisch ist, so kann sie sich einer concreten poetischen Darstellungsfähigkeit dennoch dadurch nähern, daß ein durch Beobachtung reicher, durch Erfahrung erfüllter Geist die Erscheinungen einer der Umgestaltung bedürftigen Wirklichkeit im Einzelnen ergreift, immer eine bestimmte Gestalt, ein gegebenes ins Auge faßt und so sein abstractes Ideal nicht unmittelbar sehen läßt, sondern auf dem indirecten Wege der Ironie satyrisch zur Anschauung bringt. Satyre ist auch nicht ächte Poesie, aber doch poetischer als rhetorisches Pathos, weil sie concreter ist und immer bestimmte Gegenstände hat. An Aristophanes will ich hier gar nicht erinnern, der ein Satyriker im Großen ist und doch ganz Dichter bleibt; sein Stoff, der erkrankte athenienfische Staat, war auch im Untergange noch poetisch genug, um einem großen Genius Stoff zu Satyren zu geben, welche zugleich über den Boden der Satyre zu einem großartigen, wahrhaft tragischen Humor sich erheben. Es kann hier nur von neueren Dichtern die Rede sein und, da die politische Satyre im Drama bei uns polizeilich verboten und dem Lustspiel aller höhere Lebenskeim dadurch abgeschnitten ist, nur von Lyrikern. Hoffmann's von Fallersleben unpolitische Gedichte haben

die Kraft der Satyre; er geht immer von einzelnen beſtimmten Gegenſtänden und Fällen aus und erreicht, indem er ſie ironiſch in ihrer Verkehrtheit aufweist, alle Vortheile einer beißenden Komik. Herwegh dagegen erſcheint durchaus als ein erfahrungslos enthuſiaſtiſcher Jüngling, der nicht klar weiß, was er will, in überſtürzendem Zorne über alles Beſtimmte hinausfährt und ſein Ideal weder poſitiv aufbauen, noch negativ durch Auflöſung der faulen Flecken in der Wirklichkeit entfalten kann. Er wird uns darum, weil wir ihm hier den abſtracten Idealismus der Jugend zum Vorwurf machen, nicht unter die Hüter des Vergangenen zählen, denen er in dem Gedicht: „die Jungen und die Alten“ das Recht der Jugend entgegenhält; es giebt doch wohl auch einen männlichen Geiſt, der jugendlich bleibt. Dieſer jugendliche Enthuſiasmus hat auch ſein Schönes, nur muß man ihn nicht, wie geſchehen iſt, als Wahrheit und als ächte Poeſie ausrufen. Herwegh thut kaum ein Paar Schritte, ſeine Grundidee in ihre beſtimmteren Momente auseinanderzulegen; er will Deutſchlands Einheit und Würde wiederhergeſtellt, die Preſſe befreit ſehen u. ſ. w., aber auch dies ſind noch lauter unbeſtimmte Allgemeinheiten, wo von Poeſie die Rede iſt. Es finden ſich ſo viele ſehr beſtimmte und greifliche Uebel im jetzigen Staate, welche ihm den reichſten Stoff für die Satyre oder meinetwegen auch für das Pathos dargeboten hätten, z. B. die ungeheuren Summen, welche die ſtehenden Heere verſchlingen, die Reactionen des Adels u. ſ. w.; da gab es lauter concrete, anſchauliche Figuren aufzuſtellen, aber Herwegh fliegt immer bodenlos über die Wirklichkeit weg. Man denke ſich ihn nur einen Moment lang in dem Verſuche begriffen, eine politiſche Komödie zu dichten, und man wird

sogleich einsehen, wie ihm alle Objectivität und Plastik dazu fehlt: Kräfte, die zwar die Lyrik nicht in dem Maaße wie das Drama, aber angedeutet als Keime dennoch voraussetzt.

Bleiben wir aber bei dem allgemeinen Ideal stehen, über welches Herwegh nicht hinauskommt, so käme in die unbestimmte Vorstellung desselben dadurch wenigstens mehr Bestimmtheit, daß er, so weit solche in rhetorisch-poetische Form gefaßt werden können, die Bedingungen ausspräche, durch welche er glaubt, daß es verwirklicht werden könnte. Herwegh's Gedichte sind voll von der Einen Bedingung, die er aufstellt, von den Bildern eines blutigen Kampfes. Nun weiß man aber noch nicht einmal, was eigentlich durch einen solchen Kampf erreicht werden soll. Zwar er preist an mehreren Orten die Republik und demnach sollte man meinen, dieser Kampf werde vorzüglich den Herrschern gelten müssen; allein ein andermal setzt er wieder seine Hoffnung auf diese selbst und hieher gehört nun vorzüglich das Gedicht an den König von Preußen. Er nennt ihn freilich den letzten Fürsten, auf den man baut, allein es ist doch gar zu sanguinisch, die Erfüllung dessen, wonach Deutschland schmachtet, von einem Fürsten zu erwarten, der bei der Thronbesteigung seinem Volke zugeschworen hat, daß ihm das subjective Dafürhalten eines Einzelnen, der immer irren kann und dessen unsicheres Urtheil daher das Volk durch das collective Urtheil seiner Vertreter berichtigt sehen will, Garantie sein und die Stelle einer Verfassung vertreten solle. Warum lobt er, wenn er Fürsten loben will, nicht solche, welche treu den Verfassungsrechten regieren? Wer übrigens ein Republikaner sein will, — und nicht wenige Zeitgenossen werden gerne einräumen, daß die Republik (wenn sich nämlich eine zuverläs-

gere und verständiger durchgeführte Form derselben denken läßt, als die vergänglichen, an Sitteneinfalt wesentlich gebundenen Natur-Republiken des Alterthums und des Mittelalters, zugleich aber doch eine volksmäßigere, als die des amerikanischen Krämervolks) die vollkommenste Staatsform sei — wer ein Republikaner sein will, muß nicht mit Monarchen liebäugeln, nicht genial mit ihnen thun. Es führt mich dieß auf die bekannten Auftritte in Berlin. Ich wünsche sehr, nicht unter diejenigen gezählt zu werden, welche Herwegh vor dieser Geschichte als Dichter überschätzten und hätschelten, um, nachdem er in die königliche Ungnade gefallen, die Achsel über ihn zu zucken. Ich habe vorher nicht für ihn geschwärmt, um ihn nachher im Stich zu lassen. Es war eine sehr verzeihliche und nach dem Vorgange des genannten Gedichts sehr begreifliche Eitelkeit, zu meinen, es warte eine geistreiche Scene auf ihn, als ihn der Monarch zu sich beschied. Der unerfahrene junge Mann erwog nicht, daß er bloß antworten dürfe, wenn er gefragt werde, daß der andere Theil sich mit Bequemlichkeit vorbereiten und eine Scene durchführen könne, die, nachher in den Zeitungen verkündigt, ganz zu seinem Vortheil ausfallen mußte. Verwöhnt und überreizt war er ohnedieß durch die Schmeicheleien, mit denen man ihm auf seiner Reise durch das nördliche Deutschland entgegengekommen war, durch dieses Hervorziehen, Beschmausen und Betoastiren in Berlin, — in Berlin, wo man bald dem Kinde im Mutterleibe einen Spiegel zustecken wird, damit es ja nichts Naives, keine unbewußte Kraft mehr gebe und wo es mir immer war, als sei selbst die Schwalbe in der Luft eigentlich ein Kunstproduct und von Pappendeckel. Gleich darauf mußte nun Herwegh erfahren, daß die wirklichen

Handlungen des Regenten mit jenem geistreichen Auftritt in keinem absonderlichen Verhältnisse standen; noch wollte er sich nicht zugestehen, daß er enttäuscht sei, er versuchte noch eine Geistreichigkeit in dem bekannten Briefe und mußte nun — was ihm nur heilsam sein konnte — erfahren, daß es mit großen Herren nicht gut ist Kirschen essen.

Wovon nun also Herwegh Tag und Nacht träumt, ist ein Freiheitskrieg; er sieht nur wilde Rosse sich bäumen (solche verlangen einen guten Reiter), wiegt sich in eines Streithengsts Bügeln zur Schlacht, ruft aus, daß von nun an der Haß heiliger sei als die Liebe, betet zu Gott um ein Trauerspiel der Freiheit, möchte sich eine Ader öffnen für die Freiheit und verspricht uns, daß unsere Ketten „im letzten heiligen Kriege“ brechen werden. Gegen wen soll nun dieser blutige Kampf geführt werden? Das eine Mal, scheint es, gegen äußere Feinde, Franken und Russen; der König von Preußen soll die Deutschen gegen sie führen.

Führ' aus den Städten uns in's Lager!
Und frage nicht, wo Feinde sind;
Die Feinde kommen mit dem Wind:
Behüt' uns vor dem Frankenkind'
Und vor dem Czaaren, deinem Schwager!

Man kann aber doch keinen Krieg vom Zaune reißen; es muß doch ein Anlaß da sein. Ein andermal geht der Krieg gegen Tyrannen und Philister, wie z. B. in dem Gedichte: Aufruf. Wie soll nun das zusammengehen? Sollen die Deutschen etwa gegen den äußeren Feind ziehen und wenn sie ihn besiegt haben, die Waffen in der Hand behalten und die innere Freiheit von ihren Regenten fordern? Nehmen wir, wie es auch eigentlich gemeint sein mag — Herwegh weiß es ohne Zweifel selbst nicht recht —

immerhin an, er spreche von einer Revolution. Da sitzt nun eben der Grundirrthum eines abstracten Enthusiasmus. Es ist der Unsinn aller Demagogie, daß sie handelt, ehe sie sich gefragt hat, ob der Volkswille für ihre Zwecke reif ist. So lange die Deutschen, wie Börne sie definirt, Menschen bleiben, welche Hofräthe entweder schon sind oder werden wollen, so wird es, gesetzt den Fall, daß eine Revolution gelänge, den Tag nachher sein, wie den Tag vorher. Die Völker werden regiert, wie sie es verdienen; erziehe man sie von unten herauf zu Menschen, so werden sie endlich persönlich werden. Volksbildung thut uns noth; ein guter Schulmeister wirkt mehr für die Freiheit, als Bände Herwegh'scher Gedichte. Man muß nicht chirurgisch helfen wollen, ehe medicinisch geholfen ist. Ist erst medicinisch geholfen und kommt der Tag der Chirurgie, so ist Herwegh's Schlachtenmuth am Platze. Die Vergleichung hinkt, denn bei Geschwüren und Wunden müssen beide Zweige der Heilkunst zusammenwirken, aber im Staatsleben ist es anders. Völker, die innerlich nicht rein sind, bekommen nach allen Amputationen nur Rückfälle. Dieser Thatendrang, diese Lust, drein zu schlagen, dieser Saus und Braus ist nichts, als stoffloſe Jugendbegeisterung, ein vom Leben noch nicht gebildetes Kraftgefühl.

Herwegh scheint der Ansicht zu sein, daß die Durchbildung eines wahrhaft organischen Staatslebens, worin es nicht zwei, sondern nur Einen Willen und Eine Vernunft geben kann, mit einer Auflösung der Kirche in den Staat, daß erhöhte politische Gesinnungen mit der Befreiung von dem Principe der heteronomischen Autorität des Glaubens in engem Zusammenhange stehen; er erklärt sich stark gegen Pietisten, pietische Künstler und Pfaffen,

er fordert ſogar, daß man die Kreuze aus der Erde reißen und Schwerter daraus machen ſolle. Das Letztere iſt ſo gefährlich wohl nicht gemeint, als es ausſieht; denn Herwegh beſchränkt ſich auf ſolche haſtige Ausbrüche und äußert ſonſt ſeine Empfindungen gern in der Form des Gebets, ja er zeigt einige Vorliebe für den zornigen altteſtamentlichen Gott und verſteht unter den unausſtehlich pfiffigen Sophiſten, welche das Gemüth abdanken wollen (Sonett VI.), ohne Zweifel die Philoſophen. Nur gegen die hierarchiſchen Anmaßungen der aus dem Mittelalter noch fortbeſtehenden Form der chriſtlichen Kirche tritt er mit großer Heftigkeit auf in dem Gedichte „Gegen Rom“. Hier war nun eine Welt von Stoffen für die Satyre aufgeſchloſſen, hier boten ſich die beſtimmteſten Geſtalten und anſchaulichſten Verhältniſſe dem beißenden Witze dar, aber rhetoriſch wie immer ſchleppt er einen Fluch herbei und flucht ſo in's Unbeſtimmte hinein, ſtets daſſelbe wiederholend, durch das ganze Gedicht; es gehört unter die ſchlechteſten der Sammlung. Hutten iſt ſein Held (ſ. das Gedicht: Ufnau und S. Helena und die Nachahmung von Huttens Loſungswort: Jacta alea est), aber Hutten war ein ganz anderer Mann, er wußte nichts von einer allgemeinen abſtracten Begeiſterung, ſondern er kämpfte in ſehr beſtimmten Verhältniſſen mit ſehr beſtimmten Waffen und vor Allem mit dem ſcharfen, ſtets ein beſtimmtes Object treffenden Schwerte der Satyre.

Der Leſer fragt ſich vielleicht ſchon lange mit Verwunderung, ob denn das Kritik ſein ſoll, wo immer bloß vom Stoffe und gar nicht von der poetiſchen Form die Rede iſt. Allein dieß iſt eben die Art dieſer Poeſie, daß ſie ganz ſtoffartig iſt und nur nach dem Stoffe beurtheilt werden kann; darin iſt aber freilich

das äſthetiſche Urtheil von ſelbſt miteingeſchloſſen und ausgeſprochen. Dieſer abſtracte Gehalt trägt in ſich ſelbſt keinen Anſatz zum Uebergang in die Mannigfaltigkeit der Form, man dreht ſich ſtets im Kreiſe. Herwegh's Gedichte ſind durchaus tautologiſch und daher nicht wenig ermüdend. Wären ſie beſſer, ſo wären ſie verboten.

Zur Satyre, welche, wie dieß wiederholt geſagt werden mußte, die einzige Form iſt, durch die mehr Anſchein wahrer Poeſie in dieſe tautologiſche Rhetorik eintreten könnte, zeigen ſich nur wenige und dürftige Anſprünge; Herwegh hat keinen Humor und kann ihn als Pathetiker nicht haben. Der Abfall des Anaſtaſius Grün z. B. mußte nothwendig die Komik herausfordern; Herwegh peroriert aber in bitterem Ernſte (Anaſt. Grün S. 70) und nur am Schluſſe folgt eine, in dieſem Zuſammenhange dann höchſt ſtörende komiſche Wendung. Umgekehrt iſt das Gedicht „Schlechter Troſt“ ironiſch, hebt aber im letzten Verſe durch directe Rede die Ironie völlig auf, und es iſt unbegreiflich, daß der Dichter nicht fühlen ſollte, wie mit ſeinem uneinsletzten Verſe das Gedicht ſchließen mußte. Der Geſang der Jungen bei der Amneſtirung der Alten hat ebenfalls ironiſche Stellen, die zu dem übrigen Ernſte des Gedichts nicht recht klingen oder umgekehrt. Die einzige gute Satyre iſt Sonett XXXIV. „Pferdeausfuhrverbot“.

Der wahre Lyriker muß ſich als Dichter immer dadurch bewähren, daß er neben den idealeren Formen der Kunſtpoeſie auch ächte, volksmäßig empfundene, naive, ſchlechtweg ſingbare Lieder hervorbringt; ſie ſind nicht ſein Höchſtes, aber gewiß nicht die letzte Probe ſeines Dichterberufs. Schiller hat kein einziges Lied

gedichtet, sein Reiterlied, das am meisten liederartig und gewiß sein bestes lyrisches Product ist, bleibt immer noch zu pathetisch, rhetorisch; Schiller war aber zur Lyrik auch nicht berufen, sondern zum Drama; Goethe bewährte seinen lyrischen Beruf gleich vom Anfang an durch die herrlichsten Lieder; Rückert kann gar kein Lied machen, weil er ganz Reflexionsdichter ist; Freiligrath keines, weil er als Declamateur mit der Stange neben dem Aushängebild seiner Menagerie steht; Mörike hat die lieblichsten Lieder und eben deßwegen liest man ihn nicht, denn in jetziger Zeit gilt einmal Pathos für Poesie. Herwegh nimmt einige wenige Ansätze zur Stimmung des Lieds, und da fühlt man sich aus seiner sonstigen Weise sogleich ganz wohlthätig herausversetzt. Ich rede hier zuerst noch von den Gedichten rein politischen Inhalts, die freilich den wahren unbefangenen Liederton nicht zulassen; dennoch gehört das Gedicht „Protest“ unstreitig darum unter das Beste der Sammlung, weil es liederartig ist, weil hier die innere Erhebung wirklich zur musikalischen Stimmung, zum Singen wird, und man sich gern einen munteren Burschen denkt, der das beim Weinglase singt und dabei tüchtig mit der Faust auf den Tisch schlägt; kurz es hat Sinnlichkeit und übertrifft daher das meiste Andere. Eben darum ist auch Herwegh's Rheinweinlied besser als jenes Rheinlied, von dessen Triumphen man, ohne für die Deutschen zu erröthen, nicht sprechen kann; besser, nicht nur weil es sich nicht mit der armseligen Begeisterung einer nothfälligen Vertheidigung begnügt, sondern weil es als Weinlied concreten Anhalt und Stimmung hat.

Noch näher tritt das eigentlich Poetische, wenn diese Stimmung zum Liede sich nicht unmittelbar als Stimmung des Dich-

ters ausſpricht, ſondern einer beſtimmten Geſtalt, einer zweiten Perſon in den Mund gelegt iſt; denn hier beginnt Objectivität. In ein ſolches Element begibt ſich Herwegh mit ein paar Schritten hinein, ſo die Gedichte: Der ſterbende Trompeter, Reiterlied. Es lag hier zugleich der Volkston ganz nahe, das zweite hat wirklich einen Refrain in der Weiſe des Volkslieds, doch iſt hier viel zu wenig Eigenthümliches und Bedeutendes, auch wirklich zu Weniges, um dabei zu verweilen. Die objectivſten Gattungen der Lyrik, Ballade und Romanze, darf man bei Herwegh, wie ſich von ſelbſt verſteht, nicht ſuchen; aus ſich herauszugehen, eine poetiſche zweite Perſon, eine große Begebenheit ſelbſt ſprechen zu laſſen, liegt dieſer ganzen Art von Poeſie ferne, ſie iſt völlig direct, geht immer abſichtlich zu Werke, fällt immer mit der Thür in's Haus und weiß davon gar nicht, daß der Dichter ſich eigentlich hinter ſeine Masken ſteckt. Mehr Verkehr hat ſie mit der Natur, als mit einer menſchlichen Geſtaltenwelt, die ſich ſelbſt poetiſch erſt zu ſchaffen hätte; denn die Natur liegt für den Sentimentalen (Pathos und Sentimentalität gehören zuſammen) fertig da; doch auch die Natur hat für eine Poeſie, die in der rhetoriſchen Gattung noch rhetoriſcher als rhetoriſch iſt, nur ſoviel Bedeutung, als ſie Symbolik für die ſtets wiederkehrenden Ideen des Dichters darbietet. Herwegh geſteht daher (Strophen aus der Fremde) offen, daß die Naturſtimmung, die er in den Alpen erwartete, ausgeblieben iſt, daß er ſich in dieſer einſamen Welt nach dem Staub der Straßen und der tiefſten Qual der Menſchheit zurückſehnt, und gerade dieß iſt liebenswürdiger und poetiſcher, als wenn ihm die Natur bloß Anlaß geben muß, um ſeinen poetiſchen Zorn auszulaſſen, wie in dem Frühlingslied, das

nichts als ein Fluchlied auf Tyrannen iſt, oder in dem Gedicht Vive la République, wo ihm die glühenden Alpen zuerſt ein in Flammen verſinkendes Königshaus vorſtellen, dann aber umgekehrt als Symbole der politiſchen Reinheit, Freiheit, Selbſtſtändigkeit dienen: zugleich eine vorläufige Aufforderung, zu fragen, ob Herwegh in ſeinen Vergleichungen immer glücklich ſei. Dieſe ſymboliſche Art, Gedanke und Bild zu verknüpfen, iſt aber eben ſo wenig poetiſch, als alle bloße Symbolik.

Ich ſagte oben, daß ein pathetiſcher Dichter, da ſeine eigene Perſönlichkeit die einzige Objectivität iſt, welche für ſeinen abſtracten Ideengehalt den Körper abgibt, für dieſe Eintönigkeit uns wenigſtens dadurch entſchädigen müſſe, daß dieſe Perſönlichkeit doch nicht ganz in dem Einen Pathos aufgehe, ſondern als menſchlich offen und empfänglich für jedes ſchöne Gefühl ſich erweiſe. Schillers erſte und letzte Leidenſchaft war die Freiheit, in ſeinen Dramen wird ſie zu Handlung und Schickſal, in ſeinen lyriſchen Gedichten bleibt er allerdings pathetiſcher Dichter, aber wie reich, wie offen für jedes Zarte und Schöne in der Menſchheit, wie vielſeitig und menſchlich liebenswürdig iſt dieſes Gemüth! In dieſer kleinen Sammlung jugendlicher Ausrufungen, mit der wir uns hier beſchäftigen, finden ſich nun allerdings einige wenige Gedichte, worin der Dichter einmal frei aufathmet und unbefangen menſchlich fühlt; ſie gehören wirklich auch zum Beſten in derſelben. Man verſtehe mich nicht ſo, als meine ich, die Schönheit fange eben nur da an, wo ein großes Intereſſe an den Schickſalen des Volkes aufhört; ich habe ja zwiſchen objectiv, geſchichtlich und zwiſchen paränetiſch politiſcher Poeſie unterſchieden und nur von der letzteren behauptet, daß ſie nicht in das Gebiet

unvermiſchter äſthetiſcher Hervorbringung gehöre. Man iſt nun wirklich angenehm überraſcht, wenn man Herwegh einmal den liebenswürdigen Leichtſinn eines Béranger (dieſer iſt neben Hutten ſein Mann, ſ. das Gedicht Béranger) nachahmen und in dem Liede „Leicht Gepäck“, in dem Sonett „Die Geſchäftigen“ XXII. den Ton einer luſtigen Haut anſtimmen hört, deren einziges Gold die Morgenſonne und Silber all' der Mondſchein iſt. Ganz gemüthlich iſt das Sonett XXXVII. „Deutſche und franzöſiſche Dichter“, wo neben dem franzöſiſchen Poeten auf koſtbarem Divan, in prachtvollem Kaftan u. ſ. f. der deutſche in ſeinem Manſardenſtübchen erſcheint, umduftet von des Gartens blühendem Flieder und, indeß die jungen Spatzen vor'm Fenſter als Ehrengarde ſchildern, an ſein deutſches Mädchen Lieder ſchreibt. Auch die Frauen ſind ihm in ſeinem Pathos nicht ganz gleichgültig geworden; nur wenn er die Freiheit darum verkaufen müßte, läßt er die Liebe laufen (p. 15), ſein Mädchen muß ihn mit der Freiheit theilen (p. 77). Gelegentlich erſcheint er ſogar als ein arger Ketzer und Sultan Scheriar in der Liebe (Sonett XLI.), doch ſammelt er ſich ebenſo auch zu ſchöner und tiefer Innigkeit (Sonett XL.) und edler Frauenverehrung („An Frau Karoline S. in Zürich“). Mit ebenſo ernſtem Sinne beklagt er das Verſchwinden der Freundſchaft in unſern Tagen (Sonett XXVII.). Unter den Sonetten beſonders ſind einige, wo ſich unbefangen und nicht verbrannt von dem Einen politiſchen Pathos eine edle, rein menſchliche Gefühlswelt aufſchließt und wo wir den Dichter ſo weich, ſo im beſſeren Sinne ſentimental finden, daß wir den Mann des Grimmes und Fluches kaum wieder in ihm erkennen. Die Sentimentalität hat auch ihre Zeit und iſt ſchön, wo ſie nicht die

ganze Poesie sein will; daher liest man Sonette wie XVIII., wo der Tod als ein Freund gepriesen wird, der die Menschen wie Kinder liebend an das All zurückgibt, wie XIX., wo der fromme stille Friedhof den hohen Alpen vorgezogen wird, nicht ungern, und Sonett XV. gibt uns einen erhabenen Blick in den unbewegten, hinter allen einzelnen Wellenschlägen verborgenen, heiligen Grund der Dichterseele. Auch Sonett XVI. ist schön und tief empfunden: der Strom, der, so weit er schweift, nie vergißt: „ich muß zum Oceane", soll der Menschenseele eine hohe Lehre geben. Hier muß ich noch das schöne Gedicht „Strophen aus der Fremde" II. hervorheben, worin der Dichter sich sehnt, hinzugehen wie das Abendroth und wie der Tag in seinen letzten Gluthen sich sanft in den Schooß des Ewigen zu verbluten, hinzugehen wie der heitre Stern, so stille und so schmerzlos in des Himmels blaue Tiefen zu sinken, hinzugehen wie der Blume Duft, der freudig sich dem schönen Kelch entringt und als Weihrauch auf des Herren Altar schwingt, hinzugehen wie der Thau im Thal — „o wollte Gott, wie ihn der Sonnenstrahl, auch meine lebensmüde Seele trinken" — hinzugehen, wie der bange Ton aus den Saiten einer Harfe, der, kaum dem irdischen Metall entfloh'n, ein Wohllaut in des Schöpfers Brust erklinget; dann folgt der Schluß:

Du wirst nicht hingehn wie das Abendroth,
Du wirst nicht stille wie der Stern versinken,
Du stirbst nicht einer Blume leichten Tod,
Kein Morgenstrahl wird deine Seele trinken.

Wohl wirst du hingehn, hingehn ohne Spur,
Doch wird das Elend deine Kraft erst schwächen,
Sanft stirbt es einzig sich in der Natur,
Das arme Menschenherz muß stückweis brechen.

Ich ſchließe gerne die materielle Betrachtung dieſer Gedichte mit dem Lobe eines ſo reinen, zarten Klanges. Hier iſt nicht gemachte Empfindſamkeit, nicht eitle Selbſtbeſpiegelung in künſtlichen Schmerzen, hier iſt wahres Menſchengefühl, Gefühl des Schickſals.

Leider iſt aus dem ewigen Ringe, worin das Pathos Herwegh's ſich dreht, nur ſelten ein Seitenſchritt auf eine ſolche grüne Stelle vergönnt. Iſt nun dieſe politiſche Leidenſchaft aus Gründen, die ich mehr als einmal hervorgehoben und gegen Mißverſtändniß geſchützt habe, an ſich unpoetiſch und läßt ſie dasjenige gar nicht zu, was im tieferen Sinne Form heißt, objective Verkörperung nämlich, mannigfaltige Geſtaltenwelt und Naivetät der Grundſtimmung, jenes ahnende Helldunkel, worin alle Poeſie geboren wird, ſo muß dieſer Mangel durch um ſo größeren Glanz des äußerlich beigegebenen Schmucks verdeckt werden. Eine Poeſie wie dieſe bewegt ſich eigentlich nur in den beiden äußerſten Enden der dichteriſchen Darſtellung: ſtoffartiger Gehalt und äußere Form. Die eigentliche Mitte, das poetiſche Fleiſch, fehlt; ſo muß die Haut um ſo ſchöner ſein. Solche äußerliche Mittel, den abſtracten Stoff zu ſchmücken, ſind, um das zuerſt zu nennen, was noch mehr zum Inhalte gehört, treffende epigrammatiſche Wendungen und ſogenannte ſchöne Gedanken, ſodann, ſchon mehr gegen das bloß Formelle hin, Reichthum an Vergleichungen, und endlich flüſſige, correcte, kunſtreiche Technik.

Auf den Effect einzelner guter Gedanken, epigrammatiſcher Schlußwendungen, pikanter Refrains arbeitet Herwegh überall mit großer Vorliebe hin und druckt ſie gerne groß, wie z. B. „Prieſter nur wird's fürder geben und kein Laie mehr auf Erden

sein“ (in dem Gedichte Zuruf) oder — „heiliger wird unser Haß als unsre Liebe werden“ u. dergl. Herwegh ist glücklich in solchen Wendungen und hat damit bei der großen Zahl derjenigen, welche nicht zu wissen scheinen, daß die Zeit vorbei ist, wo man um einzelner Stellen und gut gesagter Sätze willen jemand für einen Dichter hielt, großes Geräusch erregt. Das Hinstreben nach solchen Einzelwirkungen ist aber gerade das Geständniß, daß der Kern einer solchen Poesie nicht poetisch ist. Es sind Acte der Reflexion, nicht der Phantasie. Soll aber einmal der Ideen-Vorrath und die Summe glänzender Gedanken den Werth eines Dichters bestimmen, so dürfte man billig fordern, daß Herwegh reicher daran sei und hält man ihn neben die Gedankenfülle Schillers, so verschwindet er in nichts.

Aeußerst freigebig ist Herwegh mit Bildern und Vergleichungen; er häuft sie wie der Orientale, der im Gefühle, daß seiner Poesie die innere Plastik fehlt, sie um so glänzender mit solchen einzelnen Edelsteinen umhängt. Herwegh sagt immer dasselbe, nur mit andern Wendungen, neuen Bildern, man rückt nicht vom Flecke, es dreht sich nur eine Scheibe von Vergleichungen um den auf einen Punkt gebannten Zuschauer. Manche Gedichte sind wirklich nichts als Bilderreihen ohne allen Fortgang des Gedankens. So das „Frühlingslied,“ wo an allen Erscheinungen des Frühlings herumgegangen wird, um sie dem Tyrannen zum Fluch zu deuten. Als näheres Beispiel will ich nur zwei Verse aus dem Gedichte an Frau Karoline S. in Zürich hersetzen.

Gleichwie am stillen Abend schmettert
Durch heitre Luft Trompetenklang,
Gleichwie's um Rosenbüsche wettert
Ein blühendes Gestad entlang,

Gleichwie zum Sturme ruft die Glocke,
Indeß noch Beter am Altar,
Wie neben eines Kindes Locke
Ein graues, ernstes Greisenhaar, – –

So tönt zu meinem stillen Volke
Mein zürnend, freiheitheischend Lied;
Ich bin die schwere, schwarze Wolke,
Der Gott den Donner nur beschied;
Ich bin kein froher, freud'ger Buhle,
Deß Wappen Rose und Pokal,
Ich sitz' als Geist auf Banko's Stuhle
Bei jedem frechen Königsmahl.

Das letzte Bild ist glücklich, wie die Mehrzahl von Herwegh's Bildern, aber hat man bei dieser lang aufgefaßten Schnur von Vergleichungen nicht den Eindruck, daß der Dichter die Perlen erst zusammensuchen, daß er sich besinnen mußte: was kann ich da noch sagen, welches Bild noch aufbieten? Sehr störend wird dieß Haschen nach Vergleichungen, wenn geradezu mitten im Pathos ein Bild eintritt; das, offenbar künstlich aufgefunden, allen Eindruck unmittelbaren Ergusses aufhebt.

So lautet der Anfang des Gedichtes „Gebet:"

Brause Gott mit Sturmesodem
Durch die fürchterliche Stille,
Gieb ein Trauerspiel der Freiheit
Für der Sklaverei Idylle u. s. w.

Mitten in diesem Aufschwung sind die Bilder: Trauerspiel, Idylle viel zu gelehrt. Manchmal sind diese Vergleichungen höchst gesucht, bis zum Unverständlichen. So wird z. B. Jeder Folgendes ein paar mal lesen müssen, bis er es faßt (An die deutschen Dichter):

Es hat dem Vogel in dem Nest
Der Himmel nie gewankt,
Er dünkt den Mächtigen nur fest,
So lang der Thron nicht schwankt.

Gesucht und doch matt sind die bildlichen Gegensätze (in dem Gedichte, Gebet):

Nur vernichten kann der Krieg uns,
Solch ein Frieden wird uns würgen!
In dem wilden Kampfgewühle
Mag es wohl ihr werden heiß,
Aber straucheln muß die Freiheit
Auf des Russen starrem Eis.

Gezwungen offenbar ist auch das Bild am Schlusse von „Schlechter Trost:“

Was hilft dem Vogel die Sonnennähe,
Den todt ein Adler trägt hinan?

Abgeschmackt wird die Vergleichung in folgender Stelle des Gedichts an Béranger:

Es wurde zur erschütternden Lawine
Des holden Hauptes leichter Flockenschnee.

Oft scheint der Zwang des Verses unpassende Vergleichungen mit sich geführt zu haben, wie in dem Gedichte: Aufruf.

Eure Tannen, eure Eichen —
Habt die grünen Fragezeichen
Deutscher Freiheit ihr gewahrt?

Ulrich von Hutten würde wohl schwerlich Deutschlands Heiland heißen, denn das ist doch offenbar den Mund zu voll genommen, wenn nicht ein Reim auf Eiland vonnöthen gewesen wäre (Ufnau und St. Helena II.). An andern Orten greift Herwegh ein hinkendes Bild auf und hetzt es zu Tode. So erinnert ihn

in dem Gedichte „Neujahr“ der gleichgültige Ausdruck: Kette der Ewigkeit an die Ketten der Tyranney, er betet, daß, wie am Neujahr immer ein Ring zur Kette der Ewigkeit hinzukomme, so der Herr von dieſer Kette jedes Jahr einen Ring nehmen und den letzten zum Brautring der Freiheit werden laſſen möge. So ſpielt die wahre Begeiſterung nicht mit Bildern. Auch dahin verläuft ſich Herwegh auf ſeiner Bilderjagd, daß ihm daſſelbe Ding zu Vergleichungen im entgegengeſetzten Sinne dienen muß; ein Beiſpiel davon iſt: Vive la République, wo, wie ich ſchon oben hervorhob, die glühenden Alpen jetzt ein rauchendes Königshaus, jetzt ein goldenes Freiheitskiſſen u. ſ. w. ſind. Nicht immer am paſſenden Orte rekrutirt ſich Herwegh aus der alten Mythologie, ſo z. B. gerade in dem ebengenannten Gedichte, wo zu dem Volksliederton: „Daß aus deinem Jungfernkranz man kein Röschen knicke, Schweizerin hüt' ihn wohl beim Tanz“ das unmittelbar daneben ſtehende „friſch wie Venus aus dem Meer“ durchaus nicht ſtimmt. Auch wohl bloß des Reims wegen verzehrt ſich in dem Gedicht an den König von Preußen die deutſche Jugend in Gluthen eines Meleager, was ſich auf Lager und Schwager reimt. Das Bild paßt auch gar nicht; denn Meleager litt weiter nicht durch Gluthen, als daß ſein Leben erloſch, da das Holzſcheit, an das es gebannt war, verbrannt wurde.

Auch das Wortſpiel liebt Herwegh, ohne eben beſonderes Glück darin zu haben. Er braucht Witz für ſeine Gedanken-Armuth, aber der Witz iſt nur ſchön, wo er zwiſchen tieferen und volleren Quellen des Humors reichlich fließt. So will es nicht klappen, wenn er über A. Grüns Abfall ſagt:

Kein Stern ſo ſchön, daß er nicht bald zerſtiebe,
Wenn er am Ordensſternenhimmel geht!

Beſſer in dem Gedichte an den Verſtorbenen:

.... Und noch vor Gottes Sternen
Auf ſeine Sternchen weiſt.

Hinkend iſt das Wortſpiel auf Gutenberg — guter Berg; man kann eine Statue nicht wohl mit einem Berge vergleichen, auch die Kunſt, die Gutenberg erfunden, läßt durch ihre volubile Natur dieſe Vergleichung nicht wohl zu. Gar zu nahe an den ſogenannten ſchlechten Witz ſtreift das Wortſpiel (Gegen Rom): Und ſeit loyal dort nur Loyola.

Wir kommen allmälig zur äußerſten Schaale heraus und werfen jetzt einen Blick auf die techniſche Form dieſer Gedichte. Herwegh liebt künſtliche Versmaaße; einfache kurzzeilige ſagen der naiven Liederpoeſie zu und gelingen ihm ſelten ſo gut, wie in dem Gedichte an den Verſtorbenen; er bedarf des Schmucks verſchlungener Formen zu ſehr, um ihn nicht aufzuſuchen. Er entwickelt auch nicht wenig Kunſt darin und ſcheut nicht, in einer Strophe dreimal drei Reime miteinander zu kreuzen, wie in dem Gedicht an den König von Preußen, er liebt die künſtliche Form des Sonetts, — das kleine Bändchen enthält deren 52 — er greift öfters in die Ghaſelen-Form über, indem er die Aſſonanz-Reime derſelben zwiſchen andere aufnimmt. Aber die Kunſt geht in Künſtelei über und Herwegh zahlt dem modernen Rococo durch gelehrten Reimſchnörkel einen Tribut, der dem Manne ſchlecht anſteht, welcher eine allem Raffinement, aller Ueberwürzung feindliche Sache verficht und daher ſolche Freiligrazien und Freiligrazereien verachten ſollte. Man kann dieſe gerollten Papierſchnitzel etwa gelten laſſen, wo ſie als Parodie des Gegenſtandes angeſehen werden können. Mandſchuh und Handſchuh, Carrara

und Niagara mögen als eine Parodie auf die Bildungsformen der in dem Gedichte an den Verstorbenen angegriffenen Menschenklasse noch hingehen, ebenso Basso, Tasso, Semilasso in Sonett XIV. Für die Reimbestreleien in dem Gedichte gegen Rom: Tropen — Ysopen, Cola — Loyola, Sahara — Tiara, Zeter — Peter (das Letztere kann übrigens schlechterdings nicht gereimt werden), läßt sich ebenfalls entschuldigend sagen, daß in diesen Köpfen der Berninische Geschmack und Zopfstyl des restaurirten Katholicismus sich abspiegeln solle. Aber Herwegh fällt in diese Manier auch wo er ernst und ganz im eigenen Namen spricht, und dies kann nicht genug getadelt werden. Beispiele: Erkür' ich — Zürich. Hieroglife — Thräne — Wundertiefe — Hippokrene. Standarte — Bonaparte. Kora — Medusen — mora — Busen — Pandora. Man möchte ihm in seiner Manier zurufen:

O Tyrannen-Erschütterer Herweg,
Deine Reime vom Zaune nicht zerr weg!

Herwegh's Reime sind keineswegs von durchgängiger Reinheit. Zeter und Peter habe ich eben angeführt; Philister und Priester darf nicht gereimt werden, auch fändet und geschändet nicht; denn eher dürfen bloß verwandte Vokale mit verwandten, als entschiedene Längen mit entschiedenen Kürzen einen Reim bilden. Dunkelheiten des Ausdrucks, der Satzverbindung, Härten, grammatische Incorrectheiten haben sich unter dem Zwang der künstlichen Maaße und Reime häufig eingeschlichen. Von letzteren nenne ich:

Deß Lied man sich erfreut (p. 18).
Den Despot (p. 51).
Den Tyrann (p. 52).

Die theilweiſe altdeutſche Orthographie in dieſen Gedichten ſoll uns nicht verführen, uns hier in den Streit einzulaſſen, ob es möglich oder räthlich ſei, die ganz fehlerhafte neuhochdeutſche Schreibart auf die alten Geſetze zu reduciren. Fängt man es aber an, ſo muß man auch konſequent ſein, was Herwegh keineswegs iſt.

Somit meine ich, Herwegh an ſeinen Platz geſtellt zu haben. Einigen mag es zu ſtrenge dünken, wenn ich an dieſen jugendlichen Enthuſiasmus den Maaßſtab der Kritik gelegt habe, da es doch neben der eigentlichen Poeſie, welche vor dem Forum der reinen Aeſthetik beſteht, ſolche verwandte untergeordnete Gattungen, welche durch zeitgemäßes Intereſſe geſchützt ſind, auch muß geben dürfen. Andere dagegen, welche zwiſchen Poeſie und rhetoriſcher Darſtellung ſcharf unterſcheiden und zudem erwägen, daß es auch in der letzteren ungleich höhere und reichere Erſcheinungen giebt, als die vorliegende, mögen mir vorwerfen, daß ich viel zu weitläufig geweſen ſei, den Gegenſtand viel zu wichtig genommen habe. Ich muß den Erſteren ihren Satz zugeben und noch Herwegh's eigenes wiederholtes Geſtändniß bekräftigend beifügen, daß er jeden Augenblick bereit wäre, die Leyer mit dem Schwert zu vertauſchen, daß er ſeine Poeſie im Grunde nur als ein politiſches Mittel betrachtet wiſſen will; den Anderen räume ich ein, daß er poetiſch genommen im Grunde unbedeutend iſt. Allein der Gegenſtand dieſer Kritik war eigentlich nicht ſowohl Herwegh, als vielmehr das Beifallsgeſchrei, womit man ihn aufgenommen hat, und die darin zu Tag gekommene Verwechslung des ſtoffartigen und äſthetiſchen Intereſſes, die Unkenntniß oder Vergeſſenheit deſſen, was ächte Poeſie iſt und was nicht. Wohin iſt das poetiſche

Gefühl gekommen? Nach Eduard Mörike, deſſen poetiſche Kraft zwar unter den Hemmungen der Zeit ſich nicht glücklich bis zu ihrem Gipfel entwickelt und kein großes zuſammenhängendes Ganze hervorgebracht hat, der aber in ſo vielen herrlichen Liedern ganz und durchaus Dichter iſt, hat kein Hahn gekräht; ſchicken wir aber einmal einen Pathetiker in die Welt, ſo poſaunt es an allen Ecken und Enden.

Geſtehen wir aber überhaupt: mit unſerem Dichten iſt es nichts, es iſt jetzt die Zeit zum Trachten.

Gedichte eines Lebendigen.

Zweiter Band.

Zürich und Winterthur, Verlag des litterarischen Comptoirs 1844.

Habe ich nicht Recht gehabt? Diese stoffartige Poesie bleibt abstract rhetorisch, tautologisch, Refrain- und Gedankenspitzenjägerisch, bildlos subjectiv, in Formen gekünstelt, bis sie satyrisch wird: da ist auf einmal fester Boden, Innhalt, Körper, Körper zwar, der nur eingeführt wird, um vernichtet zu werden, aber mit dem scharfen Messer der Negation, dessen Schneide den hellen Metallglanz des Zornes und der Verachtung hat. Herwegh hat seit dem ersten Bande seiner Gedichte Erfahrungen gemacht, der Stachel ist ihm tief in die Brust gedrückt worden; das war ihm recht gesund. Es wäre ihm nur zu wünschen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne schmiedete und alle Rhetorik, Declamation und übrige Eitelkeit durch diese derbe Mühle vollends aus ihm herausgebeutelt würde. Denn los ist er sie noch nicht; er hat uns seine scharfen Epigramme in eine wahrhaft geduldermüdende Zugabe dieses alten Sauerteigs eingewickelt. Damit man nun nicht meint, ich wolle mit einem solchen Urtheile durchfahren, ohne Gegenreden anzuhören, so sei es mir erlaubt, hier die Einwendungen, die mir von einem talentvollen Philologen in einem Briefe gestellt worden sind, anzuführen und zu beantworten. Ich

nenne ſeinen Namen nicht, weil keine Zeit mehr iſt, die Erlaubniß dazu einzuholen. Er ſagt: „Sie wollen dieſen Gedichten nur eine rhetoriſche Kraft beimeſſen; aber ich muß dagegen bemerklich machen, daß, wenn die wirkliche Rhetorik — ich meine, wie ſie ſich in einer begeiſternden Rede kund gibt — dem Zuhörer das Blut in die Wangen treibt, die Seele durch die Rückenwirbel rieſeln, die Fauſt ſich ballen und nach dem Schwerte faſſen läßt, daß alsdann eben die Rhetorik dieſe Erfolge nur dem in dieſem Augenblicke herausgekehrten Elemente der Poeſie, die in der Rhetorik liegt, verdankt. Denn es iſt keine Frage, daß dieſe Halbkunſt aus den beiden heterogenen Mitteln der Dialektik und der Poeſie in ähnlicher Weiſe für außerhalb der Kunſt liegende Tendenzen zuſammengeſchweißt iſt, wie die Baukunſt aus der ſich ſelbſt genügenden Plaſtik einerſeits und dem Zimmermanns- und Maurer-Handwerk andrerſeits. Aber noch mehr: niemals hat in alten Tagen ein Dichter geläugnet, belehren zu wollen. Die Dichter aller Gattungen, mit Ausnahme des einzigen homeriſchen Epos, ſprechen dieß vielmehr ſelbſt als ihr größtes Verdienſt an und aus. Nun bin ich zwar allerdings der Ueberzeugung, daß ſie ſich in dieſer Beziehung über ſich ſelbſt getäuſcht haben und nie das geworden wären, was ſie ſind: Muſter für die Ewigkeit, wenn ſie nicht im Laufe ihrer Poeſieen über der Luſt des Schaffens den ausgeſprochenen Zweck, ihre Tendenz ſelbſt vergeſſen hätten, ſo wie denn die Liebenswürdigkeit der äſopiſchen Thierfabel entſchieden aus dem Vergeſſen der Schlußparäneſe und dem naiven liebevollen Verſenken in die idealiſirte Thierwelt, den epiſchen behaglichen Ausbau dieſer wirklich und in natura rerum vorhandenen Caricatur der Menſchenwelt zu erklären iſt. Aber dennoch hat auch

die von Ihnen verworfene paränetiſche Lyrik ihre Weihe. Denn nicht das Wollen und das Ueberreden iſt ihr Weſen und Innhalt, ſondern die Darſtellung der ſchönen Perſönlichkeit, des dichtenden Subjects, das ſich in ſeinem Wollen und Wünſchen in der Freude der Hoffnung wie in dem Jammer gerechter Verzweiflung in dem Gedichte explicirt. Indem alſo die Darſtellung dieſes Wollens und Strebens zur Charakteriſtik einer wirklich vorhandenen, hier natürlich zum Ideal geläuterten Perſon wird, iſt das blos Gewollte ebenſoſehr ein Exiſtirendes, Fertiges, wie die von den einzelnen Perſonen im Drama ausgeſprochenen Willensmeinungen, welche oft ihrem nächſten und handgreiflichſten Innhalt nach ganz und gar lehrhaft erſcheinen. So ſtellt ſich denn ſelbſt die politiſche Lyrik Herwegh's, ob ſie ſich auch ſcheinbar auf die Zukunft richtet, doch als eine Art Epos dar, das von den Kämpfen zwar keines Achilleus und Hektor ſingt, aber von der Simſon-Herakles-Arbeit des Dichters, der bald mit Hydern, bald mit Löwen, bald mit Philiſtern und Füchſen kämpft, und der ſiegen oder ſterben wird. Denn dieſe Zukunft iſt ihm eine Gewißheit, iſt ein in der Seele des Dichters mit aller Zuverſicht und Wahrheit zwar anticipirtes, aber, im Gedichte ausgeſprochen, ſchon vollendetes Factum, das mit Würde und Ruhe abſchließend die mit Recht poſtulirte Einheit der Wirklichkeit und der Idee im Ideal zu Wege bringt. Dieſe Zuverſicht iſt nun aber ihrerſeits eben das Hinreißende und Berauſchende der wahren Lyrik. Sie überredet nicht, geſchweige denn daß ſie überreden wollte: denn der Redner, welcher die Tribüne beſteigt, hat zur Vorausſetzung bereits das Dilemma, den Zweifel ſeiner Zuhörer; er widerlegt, er demonſtrirt, er will (ſcheinbar wenigſtens) nur

durch Explikation ſeiner Momente zum Verſtand reden und darum tritt er ſelbſt beſcheiden zweifelhaft auf, höchſtens zum Schluß reißt auch er hin, d. h. eben, er fällt aus der Rhetorik in die Poeſie. Doch, um keine petitio principii zu begehen: ich wollte ſagen: wenn der Dichter die Meinungen, die Herzen der Zuhörer gewinnt, ſo wirkt er nicht überredend, ſondern wie überhaupt die in die Praxis und Wirklichkeit eingedrungene Poeſie (ich meine den Enthuſiasmus) anſteckend; er begeiſtert durch ſeine Zuverſicht, d. h. durch die plaſtiſche Anticipation ſeiner Siegesoder Todes-Freude, kaum in anderer Weiſe, als die Sieben vor Theben oder die Perſer des Aeſchylos die Athener begeiſterten, von denen er ſelbſt, der greiſe Marathonſchläger, rühmt, daß, wer ſie höre, ſich wie das Schlachtroß beim Trompetenſchall ſtrecke, und: ὅτι πᾶς τις ἀνὴρ ὁ θεασάμενος εὖ χοιτ' ἂν δαΐος εἶναι. Und ſo ſind des Tyrtäos Paräneſen (deſſen Sie nicht erwähnten); und wenn Tyrtäos, er allein ein ganzes Heer, ein Dichter war, ſo iſt es Herwegh auch. Er hat's gewagt, er hat der Freiheit eine Gaſſe gebahnt, er hat das Alles als klares gerundetes Factum vor ſich, was er prophezeit und was er — träumt. Es fällt ihm gar nicht ein, dieſen ſichern Beſitz erſt von ſeinen Zuhörern erbetteln, ſie perſuadiren zu wollen, ſondern er ſingt, wie wir es vom Dichter verlangen, heraus, was ihm auf dem Herzen liegt, er gebiert, weil die Frucht der Seele reif iſt. Daß jedermann ſich in ſein Kindlein verlieben wird, das weiß er zwar allerdings vorher, aber er gebiert es nicht darum, daß man ſich in es verliebe. Seine Poeſie iſt alſo keine Tendenzpoeſie, denn eine ſolche gibt es allerdings gar nicht". Dieß iſt das Wichtigſte, was mein achtbarer Gegner wider mich anführt; weiterhin

bestreitet er die Anwendbarkeit dessen, was ich über den Mangel der nöthigen Ruhe und Unbefangenheit mitten im Drange einer unzufriedenen Gegenwart gesagt habe, auf einen politischen Lyriker wie Herwegh. Er gibt zu, daß die vom Fieber der Leidenschaft zitternde Hand nicht dichten könne, sondern der Dichtergeist erst abwarten müsse, bis der erste Sturm der Empfindung sich gelegt habe; er macht aber geltend, daß der begabte Dichter zwischen der fortdauernden Flamme der Erregung Momente der Ruhe finde, wo er sich den Gegenstand seines Verlangens in der nothwendigen Ueberlegenheit der Objectivität gegenüberzustellen vermöge. Uebrigens, fährt er fort, sei es kein Vorwurf für den begeisterten Lyriker, daß seine Empfindung der Zukunft gelte und sein Lied ein Lied der Sehnsucht sei; sei ja selbst das Liebeslied nichts Anderes, als ein Lied der Zukunft. Nur müsse der Dichter der Zukunft den Moment finden; wenn sein Lied nicht zünde, wenn es nicht zum Schlachtlied werde, so sei es um seinen Ruhm gethan. Herwegh habe sich in seinem Volke getäuscht und seine wahre Aufgabe sei nun, daß er diese Täuschung seines ersten poetischen Frühlings selbst ironisire, mit der Fackel des Humors beleuchte und so ein Substrat für eine neue männlichere Periode gewinne. Als einen wirklichen Fall des Dichters sieht mein Gegner die Berliner Auftritte an und fordert, daß er diesen Flecken durch einen Act der Buße auslösche, seine Verführung durch den Ruhm seiner eigenen bittern Satyre unterwerfe und so gereinigt und versöhnt aus dieser „Eklipse seines Sonnenglanzes“ hervortrete.

Ich kann die Richtigkeit dieser Bemerkungen im Allgemeinen völlig einräumen; es handelt sich aber um die Anwendung. Was nun zuerst den Hauptgedanken dieser Entgegnungen betrifft, daß

nämlich der Dichter darum, weil er in der kämpfenden Gegenwart die Zukunft anticipire, keineswegs blos rhetorisch, daß vielmehr die poetische Objectivität hier in der Darstellung der schönen Persönlichkeit zu suchen sei, welche ohne alle Prosa der Absichtlichkeit von selbst, in freiem Drange ihr inneres Bild entfalte, so habe ich diesen Begriff bereits selbst in meiner Kritik aufgestellt, indem ich sagte, der Körper zu dem geistigen Gehalte, den der Lyriker seiner Poesie einhauche, sei im Grunde seine eigene Persönlichkeit, er selbst sei die Erscheinung der Idee, die in der Welt noch nicht Raum gewonnen habe, sein Gedanke sei noch Subject. Soll nun einem bestimmten Lyriker dieser für seine Gattung geltende und ihn von der entfalteteren Objectivität des Epos und Drama entbindende Grundsatz zu gute kommen, so verlangen wir billig, daß die erst gewünschte Zukunft in seinem Geiste, wenn nicht als vollendetes Bild dastehe, doch in einzelnen hellen Bildern an ihm vorüberziehe, welche wenigstens den Keim und Ansatz zur plastischen Objectivität, wie wir einen solchen auch bei dem Lyriker allerdings fordern, in sich enthalten. Diese „plastische Anticipation“ nun rühmt mein Gegner von Herwegh, und ich läugne sie ihm ab. Herwegh hat keine gestaltende Kraft, er ist bildlos; reich an einzelnen Bildern als Mitteln, d. h. an Vergleichungen, und ganz arm an totaler organisch bildender Kraft. Als Beweis will ich aus der vorliegenden Sammlung ein Gedicht anführen, das dem Dichter den günstigsten Stoff darbot, die Kraft des Schauens zu entfalten: die deutsche Flotte. Ich schlug es in der Hoffnung auf, ein stattliches Bild einer künftigen deutschen Flotte, wie sie mit den farbigen Wimpeln der verschiedenen Staaten majestätisch das Meer durchfurcht, in seiner Pracht aufgerollt zu sehen.

Meine Hoffnung täuſchte mich; einzelne ſchöne Vergleichungen, groß gedruckte Pointen, kein Fortrücken, eine bloße Anreihung von Gedanken, endlich im letzten Verſe heißt es: ſchon ſchaut mein Geiſt das nie Geſchaute — jetzt kommt es, dachte ich, aber nein: das Bild, das man erwartete, wird mit den paar Worten abgethan: ſchon iſt die Flotte aufgeſtellt, die unſer Volk erbaute; dann ſieht der Dichter, er ſieht — ſich ſelbſt:

Schon lehn' ich ſelbſt, ein deutſcher Argonaute,
An einem Maſt, und kämpfe mit der Laute
Um's goldne Vließ der Welt.

Nehmen wir die Künſtlichkeit der Form hinzu, dieſe Garben — Kokarden — Leoparden, ſo haben wir den ganzen Herwegh beiſammen: ein von der Idee einer politiſchen Zukunft leidenſchaftlich erregter, aber in ſeiner Darſtellung bildloſer, in ſeiner Begeiſterung durch einen ſehr fühlbaren Anflug von Selbſtgefälligkeit und Künſtlichkeit getrübter Dichtercharakter. Mein Gegner hat den Tyrtäus angeführt; es iſt mir lieb, daß er mich an ihn erinnert, ich hatte ihn in meiner Kritik des erſten Bandes vergeſſen. Zuerſt muß ich vollkommen einräumen, daß die Poeſie der Alten überhaupt auf eine ungleich lebendigere Weiſe mit dem Leben verſchlungen war, als die moderne, daß es daher keinem Griechen einfiel, das Schöne von dem Guten zu trennen, und daß die Dichter, der hohen Zweckloſigkeit ihres eigenen Werkes unbewußt, eine ſittliche Tendenz von demſelben unverholen ausſagen. Der erſte Theil dieſer Einräumung muß ſogar geradezu zur Forderung an alle Poeſie werden. Kein neuerer Dichter iſt groß geworden, der nicht von dem Pathos ſeiner Zeit ergriffen den Grundgehalt ſeines Werkes mitten aus der Gegenwart nahm. Goethe zeigt

seiner Zeit das Spiegelbild ihrer Empfindungskämpfe, ihrer subjectiven Bildungsmühen, ihres tiefen Kampfes zwischen einer neuen unendlichen Gefühlswelt und der Pflicht. Schiller entfaltet der Zeit, welcher die Revolution bevorstand und welche sie erlebte, eine neue politische Zukunft, den Augen, welche Napoleon gesehen, führt er Wallensteins verwandtes Gestirn vor und sein Tell ist eine große Anticipation der Begeisterung der Befreiungskriege. Dieß Alles bleibt aber immer noch unbefangene objective Poesie, welche keine unmittelbare Absicht hatte, die Gegenwart zu verändern, objectiv, wie die epische und dramatische Gattung es fordert und wie es auch die griechischen Epiker und Tragiker trotz ihrer didaktischen Meinung von sich waren. Dagegen greift nun der Lyriker Tyrtäos allerdings unmittelbar absichtlich in das bewegte Leben ein und wird dennoch unsterblich. Dabei ist nur zweierlei nicht zu vergessen: erstens, daß die Bewegung, in die er eingreift, schon da ist — ein Krieg, also eine Wirklichkeit, eine Anschauung, ein Bild; zweitens, daß er dieß mit plastischem Geiste erfaßt und uns eine herrliche Anschauung des begeisterten Kriegers vor Augen stellt. „Man sieht bei Tyrtäos, sagt Wilh. Müller, wie mit Augen, den entschlossenen Hopliten, wie er, mit weit ausschreitenden Füßen fest an die Erde gestemmt, die Lippe mit den Zähnen pressend, den großen Schild den Geschossen der Feinde entgegenhält und die lange Lanze mit fester Hand gegen den nahen Gegner führt.“ Ein solches Lebensbild des jedem Auge bekannten vaterländischen Kriegers ist doch etwas Anderes, als z. B. das Husarenlied Herwegh's, das zwar sehr munter die lustige behende Art dieser Waffengattung an uns vorüberfausen läßt und mit poetischer Keckheit schließt:

Der Himmel wird uns aufgethan
Wie ein Juwelenschrein;
Husarensäbel klopfen dran
Und drinnen rufts: Herein!

aber es ist doch in einer solchen Anschauung keine Nothwendigkeit; Husaren sind ungarische Reiter im östreichischen Solde, die Uniform von anderen Regierungen willkührlich nachgeahmt und es drängt uns gar nichts, die wahren deutschen Vaterlandskrieger uns ebenso vorzustellen. Es ist Herwegh's besonderes Unglück, daß er keine fertigen Formen für seine Anschauungen fand, daß auch die Hoffnung, die Wirklichkeit werde diesen Liedern folgen, wie der Donner dem Blitz, täuschte; daß hier nichts klappt und ineinandergreift, als des Dichters subjectiver Unmuth mit dem noch ebenfalls abstracten und subjectiven Unmuthe der Zeit; allein dieß ist ein Unglück der Poesie überhaupt in jetziger Zeit. Ich behaupte aber mehr: wenn Herwegh auch eine Welt von günstigen Formen für die bildende Kraft des Dichters gefunden hätte, so hat er diese doch zu wenig bewährt, als daß man annehmen könnte, er hätte sie auch so gediegen plastisch wie ein Tyrtäos zu benutzen gewußt. Darstellung einer schönen Persönlichkeit sind z. B. gewiß auch Rückerts Gedichte. Vergleicht man ihren geistigen Gehalt mit dem der Herwegh'schen, so stellt sich das Verhältniß so, daß jener reicher, dieser feuriger ist. Rückert ist eine ganze, mit dem Leben männlich verwachsene Persönlichkeit und es ist fast keine Note der erfahrungsvollen Menschenbrust, die er nicht zieht; Herwegh gibt fast nur Einen Ton an, aber dieser Ton ist voll und brausend, während dort in dem vielstimmigen Concert manche Töne matter anklingen. Vergleicht man aber beide

im Mittelpunkte der Poeſie, wo Gehalt und Bild zuſammenfallen, ſo iſt keiner, obwohl beide eine ſchöne Perſönlichkeit darſtellen, ein ganzer Dichter, denn beiden fehlt es zu ſehr an bildender Kraft der Anſchauung. Rückert jedoch ſteht dem ganzen Dichter näher, weil er die poetiſche Seele in einen reicheren, objectiveren Stoff ergießt, obwohl er dieſen nicht zum objectiven Bilde hervorzuarbeiten vermag. Daß Herwegh's feuriges Wirken auf die Gemüther nicht eigentliche Rhetorik ſei, gebe ich gerne zu, aber mit der Rhetorik hat dieſe Poeſie das gemein, daß nur geiſtige Erregung im Dichter mit geiſtiger Erregung im Zuhörer in Rapport tritt ohne das zur wahren Poeſie nothwendige Medium frei auf ſich geſtellter, von der dichteriſchen Bruſt losgelöster Bildlichkeit. Wenn aber das Unterſcheidende zwiſchen dieſer pathologiſchen Poeſie und der Rhetorik die Abſichtlichkeit der letzteren iſt, wozu ſie ihr gutes Recht im Zwecke der Ueberredung hat, ſo gibt es noch eine andere Art von Abſichtlichkeit, eine unberechtigte nämlich, welche ſich fühlbar macht, wo es keiner Ueberredung bedarf, und das iſt die Pointenjagd, die ich Herwegh ſchon in der erſten Kritik vorgerückt habe und wieder vorrücken muß. Sie geht mit der Refrain- und Reimjagd und der ſtockenden Tautologie des Gehalts Hand in Hand. Was iſt z. B. das für ein Product, das erſte Gedicht in dieſer Sammlung, „An die deutſche Jugend. Bei Gelegenheit der Verbannung von Robert Prutz.“ Da rückt nichts von der Stelle, da iſt kein Gedanke, kein Innhalt, Alles jagt auf einige groß gedruckte Wörter und auf den Endreim los, der in fünf Verſen je zwei Reime auf den Namen Prutz zu erhäſchen ſucht und in dieſer Noth gar einmal reimt: Thut's und Schutz! So etwas kann doch jeden Magen verderben, ſollte man meinen.

Dann u. A. das Gedicht auf Hamburgs Brand. Da gab es Feuer, da läßt ſich alſo das Sprüchlein anbringen: bewahrt das Feuer und das Licht. Herwegh meint es natürlich ſo, daß man das Feuer und Licht ſorgfältig pflegen ſolle, weil es hier eine ſo edle Wirkung hatte, daß es durch ſeine Verheerungen die Sympathie des Vaterlandes hervorrief; der Nachtwächter meint aber, man ſolle es wohl hüten, daß es kein Unglück anrichte, und ich meine, der ſchlichte Nachtwächter ſei klüger und poetiſcher, als dieſe hinkende und verzwickte negative Behandlung einer ſehr ernſten, wirklichen Begebenheit. Herwegh bezieht ſich auf alles Reale rein negativ; in der ſentimentalen Stimmung wird dieſe Beziehung oft zum Ausdrucke eines ſchönen Schmerzes. So gehört unter die reinen und ſchönen Klänge ſeiner Sammlung das Lied: „Im Frühjahr.“ Mit einigen wahrhaft edlen Bildern giebt der Dichter ein Gemälde des Frühlings und ſchließt dann:

Duft und Klang und Vogelflug,
Balſam, wo die Blicke weilen,
Und doch Alles nicht genug,
Um ein krankes Volk zu heilen.

Liebenswürdig erſcheint ferner Herwegh's Begeiſterung auch in dieſer zweiten Sammlung am meiſten da, wo er ſein gemüthvolles deutſches Volk dem franzöſiſchen Treiben entgegenſetzt. Zwar billig zürnt er ſeinem Volke, einem Roſſe, das einſchläft, wenn nicht der Fremdling ihm die Sporen bald wieder in die Flanken ſetzt (Pour le mérite. p. 74); er erzählt ſeinen Deutſchen eine nur allzuwahre Viſion, wie ſie das jüngſte Gericht ſelbſt verſchlafen (90); minder glücklich iſt die Parabel (80) von dem gemordeten Hahn: der Vergleichungspunkt trifft nicht ganz, denn

wenn die Folge der Schlachtung des Hahns die wäre, daß uns dann die Freiheit noch früher weckte, so wäre dies ja so übel gar nicht; ein grimmiges Wiegenlied ferner singt er seinem Volke, worin die zwei messerscharfen Verse:

Und ob man dir Alles verböte,
Doch gräme dich nicht zu sehr,
Du hast ja Schiller (– kein so unschädlicher Besitz! –) und Göthe:
Schlafe, was willst du mehr?

Dein König beschützt die Kameele,
Und macht sie pensionär,
Dreihundert Thaler die Seele.
Schlafe, was willst du mehr?

So bitter er aber in seinem Zorne höhnt, er gehört nicht zu den Ueberläufern, welche im Lärm von Paris sich gefallen, ihr Vaterland zu verrathen, er ist bitter enttäuscht, er kam durstig her und kehrt ohne Trunk zurück (15), er möchte in dieser Stadt nicht sterben, die auf den Gräbern Hochzeit macht, und rührend ruft er aus (17):

Welch Glück, daß ihr in dem Getriebe
Mein deutsches Spinnrad nicht vermißt,
Daß ihr nicht ahnt, was deutsche Liebe,
Nicht ahnt, was deutsche Freiheit ist.

Er hat in der Weite seines Weltsinnes glücklich den schönen Sinn der warmbeschlossenen Enge bewahrt; auch aus dem Gedichte: Heimweh (40) spricht, in berechtigter Sentimentalität, dieser herzliche Zug. In solchen Tönen vergißt man das Eitle und Selbstgefällige, wovon man Herwegh nicht freisprechen kann, und was z. B. auch in dem Liede: Aus den Bergen (47) nach

meinem Gefühle sehr merkbar ist. Hier hat z. B. der Vers bestochen:

Wo mit unbezähmter Lust
Ob den leyden Hütten
Dürre Felsen aus der Brust
Ewige Ströme schütten;
Wo in ungezügeltem Lauf
Noch die Wasser tosen,
Lad ich m e i n e Waaren auf:
Wilde, wilde Rosen!

Der Vers hat pathetische Kraft, aber dieses Selbstbeschauen, dieses sich Interessantsein macht mich immer mißtrauisch; ich denke immer, wer in einer so ernsten Sache noch viel Zeit übrig hat, in den Spiegel zu sehen, ist nicht gefährlich. Es giebt ein erlaubtes, schönes Selbstgefühl auch in der uneigennützigsten Leidenschaft, es soll und muß eines geben, aber diese Neigung zu Monologen und dieses sich Zusehen in den Monologen ist etwas Anderes. Es hängt dies freilich mit der innern Abstractheit dieser Art von Poesie nothwendig zusammen. Herwegh nimmt in dieser Sammlung (von dem satyrischen Theile reden wir noch nicht) zwar einige Ansätze zu einem sächlichen Eingehen; aber er bringt es zu keiner Bestimmtheit, keiner Wirklichkeit. So ist das Gedicht: Jordan (21) fließend, aber trivial. Von der bestimmteren Art ist auch das Heidenlied (68). Es war wohl der Mühe werth, zu zeigen, wie die griechische Religion uns darin noch viel zu lernen giebt, daß in ihr keine falsche Transcendenz war, daß der sittliche und politische Mensch bei seinen Göttern sich wieder antraf. Das Christenthum ist weit mehr eine Religion des Todes als des Lebens, des Leidens als des Handelns; gegründet in

einer schmerzreichen und drangsalvollen Zeit in einem gedrückten Volke enthält es für den Menschen als Bürger und öffentliche Person überhaupt nur negative Gedanken; es ist von der Andacht zu dem christlichen Gott nur ein indirecter Uebergang zum Leben. Es giebt für einen Dichter mancherlei Schönes hierüber zu sagen. Herwegh hat diesen Punkt des Zusammenhangs zwischen Religion und Leben wenig berührt. Wie interessant ist es z. B. zu untersuchen, wie genau auf derselben Logik der Theismus und die absolute Monarchie beruhen, wie viel Witziges und Pathetisches läßt sich hierüber sagen! Herwegh hat in dem genannten Liede sein Thema etwas lustig genommen, frivol gewiß für die Gefühlsweise der Meisten, doch sind wir nicht gemeint, keinen Spaß daran zu haben, wenn eine sonst zwar unreife, aber ehrenwerthe Begeisterung einmal die Unduldsamen durch die Maske der Frivolität ärgert. Was aber unserem Dichter einfiel, als er im Aufbau des Doms von Köln ein Sinnbild der deutschen Einheit und Größe erblickte (die drei Zeichen 18), wie er verkennen konnte, daß das nichts, als eine der Allerhöchsten Orts approbirten Phrasen ist, wodurch die jetzige Bewegung der Geister in Deutschland klüglich acceptirt und über sich selbst hinausgeschmeichelt wird, — das begreift man nur, wenn man sich überhaupt überzeugt hat, wie wenig ruhige Einsicht und Besonnenheit in diesem Enthusiasmus ist. Ich muß es, so auffallend es scheinen mag, auch hier wiederholen, daß eine solche Subjectivität, welche bei aller leidenschaftlichen Beziehung auf's Leben und die Wirklichkeit doch eigentlich noch im Leeren und Unbestimmten verweilt, gerade da am meisten der ächten Poesie sich nähert, wo sie ihre praktischen Ideen einmal ganz in die Schanze schlägt und sich in rein menschlicher Em-

pfindung allgemeiner Art ergeht oder der heiteren Verflüchtigung aller Zwecke im freien Jugendgenuß hingiebt, wie in dem luftigen, ganz ſingbaren Champagnerlied (11).

Nun habe ich aber von dem bedeutendſten Theile dieſer Sammlung abſichtlich noch gar nicht geſprochen. Ich meine den ſatyriſchen und komme hiemit auf den Anfang dieſer Bemerkungen zurück. Herwegh hat eine Erfahrung ſehr bitterer Art gemacht, nicht ohne Schuld, und gerade deßwegen um ſo bitterer. Die Bitterkeit hat ihm die kurze ſcharfe Klinge der Satyre in die Hand gegeben, und wie er nun unter die Naturen gehört, welche im Zorn poetiſch werden, im Zorn gegen beſtimmte Perſonen, Verhältniſſe, ſo hat er ſich eben in das Gebiet geworfen, welches ich ſchon in der Kritik der erſten Sammlung als dasjenige angab, worin dieſe pathetiſche politiſche Dichtung allein dem concreten Charakter wahrer Poeſie ſich nähern kann; nähern, — denn ächte, freie Poeſie iſt auch dies noch nicht, aber es iſt Körper, obwohl negativ behandelter Körper, es iſt Beſtimmtheit und Inhalt da. Nicht directes, negatives Pathos iſt Satyre; die ächte Satyre iſt Ironie, ſie läßt ihren Gegenſtand ſcheinbar gelten und vernichtet ihn, indem ſie ihn werden läßt. Das Gedicht am Schluſſe: „Auch dies gehört dem König,“ hat außer der witzigen Bitterkeit der Ueberſchrift gar keinen poetiſchen Werth. Herwegh ſucht im Eingange die Blindheit, womit er ſich fangen ließ, durch eine verzeihliche Täuſchung zu entſchuldigen. Allein wer, der wahre, männliche politiſche Geſinnung hat, konnte ſich dieſer Täuſchung hingeben! Konnte von dieſer Perſönlichkeit das Heil erwarten! Wer auch nur einen Augenblick! Um ſo voller nimmt er nun den Mund im Zorne; er mag es machen, ſo arg er will,

mir thuts nicht leid für den Gegenstand, oder ja, es thut mir leid, aber in einem andern Sinne, als Gegner meinen werden; diese Art von Zorn, von Declamation in Terzinen wirkt nicht, beißt nicht, juckt nicht, hier will es die unendliche, die vernichtende Kraft der Lächerlichkeit. An einzelnen, guten Wendungen, schönen Stellen fehlt es nicht, wie:

Kommen muß er jetzt, der Tag, auf Erden,
Der freie Männer scheidet von Kosaken.

oder die sinnvolle Schlußterzine; aber dieses directe Pathos ist und bleibt bei einem solchen Gegenstande ohne wahre Kraft. Zwei Gedichte von einer grimmigen Objectivität gehen diesem Schlußgedichte der Sammlung voraus: Vom armen Jakob und von der kranken Lise. Ich nenne sie gerade in diesem Zusammenhang um des letzteren willen. Es dreht dem Leser das Herz im Leibe herum; aber es ist einmal nicht Sache der Poesie, so unversöhnt gräßliche Wirkungen eines peinlichen Sarkasmus hervorzubringen. Es ist ganz gut, ganz recht, die furchtbaren Uebel der Gesellschaft, die Jammerscenen des Pauperismus so schonungslos als nur immer möglich aufzudecken und mit allen Messern, welche der Gewalt der Rede zu Gebote stehen, in den Gemüthern zu wühlen; aber nicht das Geschäft der Poesie ist dies, sondern der Beredtsamkeit auf dem bekannten Grenzgebiete zwischen Poesie und Prosa. Soll die Poesie diesen Stoff je übernehmen, so kann dies nur Sache der objectiveren Gattungen sein, welche durch ihre umfassendere Natur einen herben pathologischen Eindruck im Verlaufe fortgehender Handlung in einen reineren und versöhnteren aufzulösen vermögen. Eugen Sue hat sich in seinen vielbesprochenen Mystères de Paris die Aufgabe gesetzt, die Uebel unserer moder-

nen Gesellschaft in ihren Höhen und Tiefen so grausam wie immer möglich aufzudecken. Nicht dies ist die poetische Schwäche seines Romans; im Gegentheil wohlthuend, stark, wahr und groß ist dieses interessante Werk gerade durch diese haarscharfe Schneide der Wirklichkeit; nur gesund kann diese bittere Lebenskost unseren durch Romantik verweichlichten Gemüthern sein. Belgier und Franzosen sind uns wie in der Malerei, so in der Poesie hierin vorausgeeilt, daß sie diesen packenden, schüttelnden Geist der Realität in ihre Kunst aufzunehmen verstanden; uns haben sie den unfruchtbaren Idealismus gelassen. Aber das ist der große Fehler des Eugen Sue, daß er, indem er doch die Ansprüche des Dichters macht, dabei ein rein pädagogisches, paränetisches Bewußtsein hat, von seinem pathologischen Stoffe, statt ihn in rein poetische Form zu verarbeiten, zu directen Ermahnungen, Vorschlägen u. s. f. übergeht und so aus der Poesie ganz herausfällt. Es versteht sich, daß nicht bloß diese Parabasen das Prosaische an seinem Werke sind, sondern daß, abgesehen von diesen Bestandtheilen, die Behandlung zu schwer, materiell und abstract bleibt, weil er seine Aufgabe, die Aufgabe der poetischen Verklärung dieses erdenschweren Stoffes nicht kennt, sondern nur instinktmäßig in vereinzelten, wirklich hochschönen Stellen erfüllt. Ganz ohne innere Einheit läuft neben dieser prosaischen Zweckmäßigkeit dann die Eitelkeit des Dichters her, der so leidenschaftlich wie immer ein Franzose nach poetischen Effecten, Rührungen, pikanten Contrasten hascht. Man verzeiht ihm aber diese und hundert andere Sünden gegen die Grundgesetze der Kunst, selbst den groben Mißgriff, in Walter Scotts Art beschreibend zu malen, selbst die Abstractheit seiner Charactere gerne. Freilich leidet dieses Werk,

auch abgesehen von allen ästhetischen Forderungen, noch an einem Grundmangel des Inhalts; in diesem Roman, dessen innerster Geist kommunistisch ist, waltet die gleich austheilende Gerechtigkeit in der zufälligen Form eines Monarchen, der das Elend in seinen Höhlen aufsucht, die Armen beglückt, die Verbrecher bestraft. Sue will andere, gerechtere Gesetze, und in seinem ganzen Roman dreht sich alles um eine Gerechtigkeit aus gesetzloser, subjectiver Willkühr! Welche Verbindung republikanischer und legitimistischer Gesinnungen! Doch auch durch diesen Widerspruch wird die erschütternde, zeitgemäß brennend wirkende Kraft des Werkes nicht aufgehoben. Wir können jetzt keine ganze Poesie haben, so wünschen wir uns Glück, solche tief in's Fleisch gehende Schnitte auf einem zwischen Prosa und Poesie schwankenden Gebiete zu erleben.

Anders ist es aber in der lyrischen Gattung; fällt ein lyrisches Gedicht durch einen nicht aufgelösten peinlichen Effect aus der Poesie heraus, so findet es dafür kein Unterkommen in jener Mittelgattung, welche dem Roman, der ohnedies prosaische Bestandtheile in sich aufzunehmen geneigt ist, eine noch immer ehrenwerthe Stelle verbürgt. Es soll ein kleines, aber doch ein poetisches Ganzes für sich sein; unter vielen andern, die in ihrer Gesammtheit wieder ein größeres Ganzes, eine versöhnte dichterische Persönlichkeit, darstellen, mag es seine Stelle finden; aber eine solche Persönlichkeit, eine runde, ganze, stellen Herwegh's Gedichte in ihrer Monotonie nicht dar. Ungleich schöner ist daß erste der genannten zwei Gedichte: der arme Jakob (173), und zwar gerade dadurch, daß es, obgleich auch im bitteren Gefühle über die ungleiche Austheilung des Besitzes in unserer

Gesellschaft gedichtet, doch milder, wehmüthiger ist. Man soll dem vergessenen Armen, der im dürftigen Sarge hinausgeführt wird, den Bettelstab als Ehrendegen auf die Bahre legen.

Die Heller, die man in den Sand
Ihm warf aus schimmernden Karossen,
Sind Alles, was vom Vaterland
Der arme Mann genossen.

Just die vom Himmel ihm gepfahlt,
Sah'n diese Erde zwiefach gerne.
So wird die Schuld an's Volk bezahlt
Mit Wechseln auf die Sterne.

Und der Schluß:

Schlaf wohl in deinem Sarkophag,
Drin sie dich ohne Hemd begraben:
Es wird kein Fürst am jüngsten Tag
Noch reine Wäsche haben.

Wo es Einem nun aber wirklich wohl und luftig um die Seele wird, das sind die rein satyrischen Gedichte dieser Sammlung, d. h. diejenigen, worin eine ihrem Begriff widersprechende Wirklichkeit durch sich selbst in ihrem Widerspruch aufgezeigt und in das Licht der Lächerlichkeit gerückt wird: einer beißenden zwar, nicht jener freien, welche selbst den Unwillen über die Unangemessenheit des Gegenstandes und seiner Idee vergißt und in dem Gefühle der nothwendigen Vermischung des Vollkommenen mit dem Unvollkommenen behaglich sich ergeht; aber auch die Lächerlichkeit, die einen scharfen Stachel des Unwillens in sich trägt, ist verglichen mit dem Pathos, das seinem Gegenstande abstract gegenüber steht und gegen ihn eifert, ohne ihn verändern zu können, eine poetische Befreiung, weil sie objectiver ist, indem sie den Gegenstand in seiner

Bestimmtheit selbst auftreten und durch die Offenbarung seines innern Widerspruchs sich vernichten läßt. Besonders glücklich kam hier dem Dichter einmal eine Reminiscenz zu Statten. Der Abfall des Franz Dingelstedt mußte billig seinen satyrischen Stachel herausfordern. Hier aber brauchte er gar nichts zu thun, in seinem eigenen Namen *nichts* zu sagen, er durfte nur zwei Gedichte abdrucken, welche in heiterem Wechselgesang einst er und Dingelstedt in Paris verfaßt hatten (Wohlgeboren und Hochwohlgeboren. Von zwei deutschen Dichtern in Paris. 54) und die eigenthümliche Accommodationsfähigkeit Dingelstedts hatte sich selbst besser persiflirt, als Herwegh, wenn er *über* und *gegen* sie etwas sagte, es je vermocht hätte. Nicht ebenso ohne subjective Zuthat, aber doch mit einer höchst glücklich produzirten Objectivität läßt er zwei andere Dichter, die sich königlichen Solds erfreuen, sich selbst darstellen. Herwegh beweist auch hier, daß er nie so sehr Dichter ist, als in der Satyre. Geibel und Freiligrath treten auf und belustigen uns durch ein höchst ergötzliches, auch in der Form, in dem raschen, bequemen Eingreifen der Rede und Gegenrede, und dem Flusse der Verse höchst gelungenes Duett. (Duett der Pensionirten 65.) Ins Große, ins Erhabene schwingt sich der Gesang Freiligraths mit den Worten:

— Ja, willst du mich kennen?
Ja, ich bin es in der That,
Den Bediente Bruder nennen,
Bin der Sänger Freiligrath.

In der Antwort Geibels auf diese großen Worte sind die wunderbaren Reime: Narben — Ambra — Barden — Alhambra — Diego — Riego — Nero — Espartero — so schön an ihrem

Platze, daß Herwegh ſich billig an dieſer Stelle hätte fragen dürfen, ob ſolche Arabesken, wenn ſie komiſchen Zwecken ſo angemeſſen dienen, irgend einen Platz in ſeinen ernſten Gedichten finden durften. Rührend und ſchön ſingt dann Geibel u. A.

Ohne dich, den einzig Edeln,
Lernt' ich nie ſo trefflich wedeln

und beide ſchließen in hohem Einklang:

.... Und verzehren dann in Frieden
Die Penſion der Invaliden.

Dieſe Form der Satyre iſt beſonders glücklich, weil ſie dramatiſch iſt und der Dichter aus dem Eigenen gar nichts hinzugethan zu haben ſich die Miene gibt. Anders verhält es ſich mit dem ſatyriſchen Epigramme. Der Dichter ergreift eine beſtimmte Erſcheinung und ſchiebt ſie mit einem ſchnellen Ruck in ein komiſches Licht. Dieß bewerkſtelligt er durch die ſubjective Kraft des Witzes, welche ſich zunächſt willkührlich an eine zufällige Beſtimmtheit des Gegenſtandes Klang eines Worts u. ſ. w. halten kann und ſich ſogleich als eine aus dem Dichter kommende Zuthat zu erkennen gibt. Aber der ächte Witz benützt dieſes äußerlich anknüpfende Spiel nur als Mittel, um die Sache aus ſich heraus und durch Aufdeckung ihres wahren Charakters lächerlich zu machen. Je ſchärfer der Witz, deſto objectiver iſt er gerade durch die Kraft und Schneide ſeiner Subjectivität. Herwegh hat dieſen Witz; er hat dieſer Sammlung eine reiche Zugabe von Xenien beigegeben, worin er ſeinen Beruf zu dieſer Gattung vollkommen bewährt. Hier iſt es nun vorzüglich, wo es ſich beſtätigt, daß dieſe Poeſie ſich in das Feld der beſtimmten, ſtets einen Gegenſtand aus der nächſten Wirklichkeit packenden Satyre begeben mußte, wenn ſie nicht endlich

durch ihr tautologiſches ſubjectives Pathos ermatten ſollte, und ich will es nur ſogleich ſagen, daß ein Blatt, worin dieß mit ſolcher Beſtimmtheit vorausgeſagt wurde, eines beſſeren Witzes werth geweſen wäre, als der ſchlechte und hinkende auf die Jahrbücher der Gegenwart (121). Es ſind auch ſonſt einige ſtumpfe, unklare, ſchiefe Epigramme da, wie z. B. das auf Lenau (126), wo das Wortſpiel mit: „ſchlagen“ geſucht und verzwickt iſt und der Gegenſtand überhaupt zu hoch geſtellt wird; ebenſo wenig glücklich iſt das Wortſpiel mit dem Drachen (133), unklar ſchwebt zwiſchen einer doppelten Deutung die Xenie auf Uhland (125). Sonſt aber bewegt ſich der Dichter, links und rechts reichliche Salz- und Pfeffer-Körner ausſchüttend, behend und ſchwungkräftig zwiſchen den Reihen moderner Erſcheinungen hindurch; Zeitſchriften, Dichter, Regenten, Miniſter, Cenſur, Strafgeſetzbücher, Dombau, Decorationen, Kirche und Dogma, neuchriſtliche Kunſt und Aufwärmung altheidniſcher, Adel und Pfaffen: bunt durch einander kommt Alles an die Reihe und die Gertenſchläge pfeifen mit ſicherem Hiebe rechts und links. Die Geſinnung erſcheint ſtraffer und beſtimmter, als in den pathetiſchen Gedichten. Vom Kölner Dombau ſpricht der Dichter jetzt ganz anders als oben: das Leben begehrt jetzt nicht Dome oder Pyramiden, ſondern lebendig Brod; ein winziger Knirps ſtopft dem deutſchen Rieſen das Maul mit Steinen (106. 105). Wie die Wiſſenſchaft in ihrem Kampfe gegen den kirchlichen Glauben mit der politiſchen Bewegung zuſammenhängt, erkennt der Satyriker viel richtiger als der Enthuſiaſt (Zwei Fliegen mit einer Klappe 109); er ſtimmt mit dem Philoſophen L. Feuerbach, daß nicht jeder Wurm meinen müſſe, es zum Schmetterling zu bringen (128). Auf die Pfaffen zwar

war er auch als Pathetiker nicht gut zu sprechen, jetzt sagt er sehr gut: ob sie katholisch geschoren, ob protestantisch gescheitelt, gleichviel, immer geräth man den Gesellen ins Haar (135); Krummacher sind und bleiben sie alle (134). Durch die ganze Aussaat von Epigrammen geht Ein Ton kräftigen, vernichtend schneidenden Zornes; bald überrascht mehr der Witz, bald treibt die Bitterkeit sympathetisch das Blut zum Herzen, bald erhebt der hinter der Verachtung ruhende Adel und Stolz, wie in dem Epigramme Entpuppung (98), worin der Dichter so schöne Worte auf die bedenkliche Anrede: „Deserteur“ erwiedert. Wir begeben uns des müßigen Geschäfts, die schärfsten dieser Xenien, die überall schnell gewirkt und gezündet haben, hier abzuschreiben; nur mit einem Worte braucht gesagt zu werden, daß wer Epigramme schreibt, wie „Metternich“ (— es wäre übrigens wirksamer, wenn der Name nicht auf der Ueberschrift stände, denn der Witz ist so wahr und treffend, daß nur ein Blinder nicht errathen könnte, wer gemeint ist —) „Der Censor“ (99), „Andere Zeiten, andre Sitten“ (108), „Antigone in Spree-Athen“ (149), „der Kunstprotector“ (145), seinen Beruf, in die träge Masse der Zeit eine kräftige Hefe zu werfen, glänzend beurkundet hat. Hinzusetzen aber müssen wir noch, daß Herwegh auch einzelne Proben des Epigramms in antikem Sinne gegeben hat, das nicht eine witzige, satyrische Spitze nothwendig sucht, sondern auf einen schönen oder großen Gegenstand einen edlen, schön gesagten Gedanken wie eine einfache Ueberschrift setzt. So das Epigramm auf Platen (127), das Beste, was vielleicht je über diesen Dichter gesagt worden ist.

Mag es dem Dichter gelingen, sein Geschoß recht bald und oft mit solchen Kartätschen zu laden. Ich möchte aber zum Schluß

noch einen frommen Wunſch ausſprechen. Beſitzt unſere Zeit ein großes komiſches Genie — ich weiß es nicht, Herwegh iſt keines — ſo möchte ich einige tüchtige ariſtophaniſche Komödien auf die in der Verweſung begriffenen Theile unſerer jetzigen öffentlichen Zuſtände erleben. Es iſt freilich ein frommer Wunſch; unſere Theater ſind Hoftheater, unſere ganze Geſetzgebung iſt gegen jede Möglichkeit eines Ariſtophanes verſchworen; ein Ariſtophanes ſetzt Vorgänger, ein ſchon vorhandenes Leben politiſcher Komödie voraus, davon kann aber jetzt keine Rede ſeyn. Kommt Zeit, kommt Rath; aber ſchön wäre es. Welche Narrenwelt hätte ein ſolcher Dichter mit ſeinem Zauberſtab zu commandiren! Nicht mehr jene zufälligen Narren, welche in den Engen des Privatlebens ausgebrütet werden; große Narren, geſchichtliche Narren, Staatsnarren, hiſtoriſche Masken. Welche Komik wäre in ihrem Schickſal zu entfalten! eine große Komik mit einem tragiſchen Zuge, denn nicht als kleinlich und gering dürften die Geſchlechter dargeſtellt werden, welche die Träger einer ausſterbenden Ordnung der Dinge ſind, ſondern einſt hatten ſie Nothwendigkeit und ſie werden, bis der Tag kommt, wo ſie als Narren über die Bretter gehen, nicht ohne Größe um ihre Exiſtenz gekämpft haben. Wir haben in der geſammten modernen Poeſie die wahre Komödie nicht gehabt; ſeit die ſogenannte alte Komödie der Griechen in die neuere überging, iſt ſie nicht wieder dageweſen. Shakſpeare, der Vater des neuen Drama, warf ſich in der Komödie ſogleich in das Privatleben. Sie iſt ſeither aus dieſem engen Kreiſe nicht herausgekommen, ebenſo wie ſich die Malerei aus dem Genre und der Landſchaft noch nicht oder nur vereinzelt zum großen Geſchichtsbilde erhoben hat. Die Franzoſen haben Luſtſpiele politiſchen Stoffs, aber die-

ſer wird hier ſo behandelt, daß vielmehr das Politiſche in das Privatgebiet hinübergeſpielt und große Staatsbegebenheiten aus kleinen Intriguen erklärt werden, wie im verre d'eau. Es verſteht ſich, daß dieß nicht große politiſche Komik iſt: hier müſſen die Vorurtheile und Sünden auf dem politiſchen Boden ſelbſt ergriffen, feſtgehalten, als ein coloſſaler Wahnſinn hingeſtellt und aus ſich heraus vernichtet, in ihr komiſches Schickſal hineingeſtürzt werden. Shakſpeares Shylock iſt eine Geſtalt, die ich anführen kann, um zu ſagen, was ich hier meine: ein ganzes Volk in ſeinem Charakter, Schickſal wird hier einer großartigen, grauſamen Komik mit mächtigen Pinſelſtrichen im großen Styl unterworfen. Shakſpeare hätte die Gewalt wohl gehabt, eine große politiſche Komödie zu ſchreiben. Allein die Zeit war nicht reif. Es gehört dazu, daß die politiſche Idee in der öffentlichen Bildung erwacht ſei, hervorgegangen aus der Auflöſung des zufälligen Staates, welches der feudale war, der dem jetzigen zwar verſtändig regiſtrirten immer noch zu Grunde liegt.

IV.

Zur wissenschaftlichen-Aesthetik.

Plan zu einer neuen Gliederung der Aeſthetik.

(Jahrbücher der Gegenwart. December 1845.)

Es iſt unter den Gebieten der geiſtigen Wirklichkeit wohl keines, in welches Hegel ſeine Philoſophie mit ſolcher Flüſſigkeit hineingeführt hat, als die Welt des Schönen; ſeine Vorleſungen über Aeſthetik ſind gleich vortrefflich in Vollſtändigkeit des Materials, wie in inniger Durchdringung deſſelben; die Idee des Schönen breitet ſich hier in organiſchem Wuchſe zu dem reichen Baume der wirklichen Kunſtwelt aus, der ſelbſt in ſeine einzelnen Aeſte mit jener Liebe verfolgt wird, mit welcher große Philoſophen das Schöne, dieſe unmittelbare Wirklichkeit der ſpeculativen Idee für die Anſchauung, immer zu einem Lieblingsgegenſtande ihrer Forſchungen gemacht haben. Dennoch glaube ich mehrere Punkte gefunden zu haben, auf welchen dieſe Wiſſenſchaft über die große Leiſtung des Meiſters bereits hinausgehen kann. Ich beabſichtige eine Herausgabe meiner Vorträge über Aeſthetik in der Form eines Handbuchs für Vorleſungen, worin ich mein Syſtem ausführen werde; da jedoch meine Berufsgeſchäfte dieſe Arbeit aufzuſchieben nöthigen, ſo theile ich inzwiſchen den Plan deſſelben auf dieſem Wege mit. Indem ich nun die genannten Punkte, deren abweichende Behandlung eine weſentlich verſchiedene Gliederung des Ganzen mit ſich bringt, hier aufzeige, wird

man finden, wie vollkommen das System nach meinem Plane sich abrundet, wie reinlich der Kreis in sich selbst zurückkehrt.

Daß das Gesetz der Dreigliedrigkeit gleichförmig das Ganze wie die Theile meiner Anordnung beherrscht, wird bei denen, welche mit dem Prozesse des Geistes vertraut sind, keiner Rechtfertigung bedürfen. Solchen, welche außer der Philosophie stehen, wird es vielleicht als ein Anhaltspunkt für den Vorwurf abstracter Kategorieensucht erscheinen, daß dieses Gesetz unter dem von Theil zu Theil sich erneuernden Namen des Objectiven, Subjectiven und des Objectiv-Subjectiven wiederkehrt. Wirklich, wenn man mir beweisen könnte, daß ich von der metaphysischen Kategorie ausging und den Stoff in sie hineinzwängte, wäre der Vorwurf so gerecht, wie überall, wo eine falsche Abstraction einen realen Gegenstand in ein fertiges Fachwerk preßt. Ich habe aber diese Eintheilung nirgends gesucht und bin nach vielen verschiedenen Bemühungen, meinen Stoff zu gliedern, immer von diesem selbst und dem ihm inwohnenden Gesetze auf sie geführt worden. Die Sache hat sich von selbst so gemacht, ich bin unschuldig daran. Dieß ist für jetzt eine bloße Versicherung, den Beweis muß die Ausführung liefern. Eigentlich müßte jener Terminus noch viel öfter auftreten, als ich ihn gebraucht habe, ich verbarg ihn an mehreren Orten unter herkömmlichen ästhetischen Benennungen, vielleicht aus einer gewissen Schwäche, welche denen, die eine Sache nicht verstehen und aus Mangel an Gründen gerne lachen, nicht allzuviel Stoff geben wollte.

Zuerst nun kann ich mich mit dem Inhalte, welchen Hegel dem ersten Theile seines Systems gegeben hat, nicht einverstanden bekennen. Derselbe handelt von der Idee des Kunstschönen

oder dem Ideal im Allgemeinen, und zwar im ersten Kapitel von dem Begriffe des Schönen überhaupt, im zweiten von dem Naturschönen, im dritten von dem Kunstschönen oder dem Ideale selbst. So enthält dieser Theil nach meiner Ansicht sowohl zu wenig als zu viel. Zu wenig, weil der allgemeine Begriff des Schönen eine Reihe von Momenten in sich schließt, welche Hegel an diesem ihrem Orte gar nicht aufführt, sondern in die weiteren concreten Theile verweist, wovon nachher. Zu viel, weil bereits hier das Naturschöne und das Ideal abgehandelt wird, und daraus erfolgt zunächst ein weiteres Zuwenig. Soll nämlich schon in diesem ersten Theile die erste reale Existenz des Schönen, das Naturschöne, seine Stelle finden, so geschieht es, um so schnell als möglich zu der höheren Form, worin die Naturschönheit ihre geistige Umgestaltung fordert, zum Kunstideal, fortzueilen; darüber kommt dieses Kapitel viel zu kurz weg und es sind wesentliche Sphären des Naturschönen übergangen, wie ich beweisen werde. Das Ideal nun, wovon das dritte Kapitel handelt, ist, zugegeben auch, daß es schon in diesen Theil gehöre, für dieses sein anfängliches Auftreten viel zu objectiv gefaßt, und hier ist also wieder der Fehler des Zuviel. Hegel zieht schon hier die Götterwelt, er zieht das Ideal in der Bewegung der Menschenwelt, nämlich den Weltzustand, den die ideale Anschauung fordert, die ideale Situation, die ideale Handlung, er zieht sogar die äußerliche Bestimmtheit des Ideals hier schon herbei, und erst nachher handelt er vom Künstler und seinen subjectiven Kräften, Phantasie, Genie u. s. w.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, daß Hegel, was erst bewiesen werden soll, als bewiesen aus dem Systeme der

Philoſophie vorausſetzt, daß nämlich die wahre Wirklichkeit des Schönen nur die Kunſt ſei; daher ſpringt er über Alles, was dem Begriffe des Kunſtſchönen eigentlich vorangeht und ihm daher hindernd im Wege liegt, mit zu großer Kürze weg. Die Aeſthetik muß allerdings mit einem Lehnſatze beginnen; es iſt die Idee, die abſolute Einheit des Denkens und Seins, deren Begriff ſie aus der Metaphyſik entlehnt. Von hier aus hat ſie den abſtracten Begriff des Schönen durch einen weiteren Lehnſatz zu finden, nämlich folgendermaßen. Die abſolute Einheit des Denkens und Seins iſt nicht ein bloß ſubjectiver Begriff, ſie kann aber auf keinem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit als ſolche zur Erſcheinung kommen, ſondern ſie verwirklicht ſich nur in allen Räumen und im endloſen Verlaufe der Zeit durch einen beſtändig ſich erneuernden Prozeß der Bewegung. Dieſe Realität der Idee, welche, obwohl wahrhaft wirklich, doch niemals der Anſchauung gegeben iſt, genügt jedoch dem Geiſte nicht, er ſoll vielmehr gemäß dem alle Sphären ſeiner Thätigkeit beherrſchenden Geſetze, wonach jede Wahrheit zuerſt in unmittelbarer Form objectiv vor ihm auftritt, dieſelbe auch als eine unmittelbar wirkliche anſchauen. Dieſem Geſetze entſprechend erzeugt ſich der Schein, daß ein einzelnes ſinnlich Daſeiendes ſeinem Begriffe abſolut entſpreche, daß alſo in ihm zunächſt eine beſtimmte Idee und dadurch mittelbar die abſolute Idee vollkommen verwirklicht ſei. Dieß iſt zwar inſofern bloßer Schein, als in keinem einzelnen Weſen ſein Begriff vollkommen realiſirt ſein kann; da aber die abſolute Idee nicht ein leerer Gedanke, ſondern allerdings im ſinnlichen Daſein, nur nicht im Einzelnen, wahrhaft wirklich iſt, ſo iſt es nicht leerer Schein, ſondern Erſcheinung. Dieſe

Erſcheinung nun iſt das Schöne. Das Schöne iſt alſo die Idee in der Form begrenzter Erſcheinung. Es iſt eine einzelne Erſcheinung, und dieſe Erſcheinung drückt durch ihre Form nichts aus, als ihren Begriff, ſo daß in dieſem nichts iſt, was nicht ſinnlich erſchiene, und nichts ſinnlich erſcheint, was nicht reiner Ausdruck des Begriffs wäre, wodurch eben die Einheit des Begriffes und des Seins, alſo die Idee, zur Erſcheinung kommt. Wo und wie nun dieſe Erſcheinung oder das Schöne da ſei und zu Stande komme, ob in der Natur oder in der Kunſt oder wo ſonſt, dieß wiſſen wir an dieſer Stelle noch nicht; es iſt nur gefordert, daß ſie da ſei, und dieſe Forderung ſtützt ſich auf das Geſetz, worauf dieſe Deduction beruht, daß nämlich jede Wahrheit dem Geiſte zuerſt in der Form der Unmittelbarkeit objectiv gegenübertrete; dieſes Geſetz iſt alſo die zweite Vorausſetzung, welche die Aeſthetik aus dem abſtracten Theile der Philoſophie herübernehmen muß. Hiemit iſt aber auch der Begriff des Schönen an ſich gefunden, und er iſt nun, ehe man einen Schritt in der Unterſuchung, wo und wie denn dieſer Begriff nun ſeine Exiſtenz habe, weiter geht, in ſeinen Momenten zu entwickeln. Dieß iſt eine ſo umfaſſende Aufgabe, daß ſchon darum von den weiteren Aufgaben der Aeſthetik keine in dieſem Theile ſchon zur Erledigung kommen kann; der tiefere Grund aber, warum nur der abſtracte Begriff des Schönen, abgeſehen von aller Verwirklichung, hier zur Sprache kommen darf, liegt in dem logiſchen Prozeſſe des Begriffes überhaupt, den ich hier als bekannt vorausſetze. Die Momente nun, von denen es ſich handelt, ſind die des einfach Schönen, des Erhabenen und des Komiſchen, wie ich ſolche in meiner kleinen Schrift: „Ueber das Erhabene und Komiſche, ein Beitrag zu der Philoſo-

phie des Schönen" als die Gestaltungen einer organischen inneren Bewegung im Begriffe des Schönen aufgewiesen habe. Ich habe in dieser Schrift die Gründe ausgeführt, warum jene Begriffe nothwendig im ersten allgemeinen Theile abgehandelt werden müssen. Wo immer Schönes zur Existenz kommt, da treten neben der kampflosen Grazie des einfach Schönen auch die Gegensätze des Erhabenen und Komischen hervor, im Naturschönen, wie in jeder historischen Form des Ideals und in jeder besonderen Gattung der Kunst; es sind also Unterschiede, die im Wesen des Schönen an sich liegen und da entwickelt werden müssen, wo dieses dargestellt wird, nicht aber in das weitere System unter die Lehre von einzelnen bestimmten Existenzformen des Schönen verzettelt werden dürfen. Hegel führt z. B. das Erhabene im zweiten Theil als ein Merkmal der symbolischen Kunstform, insbesondere als Princip der orientalischen Mystik und der mosaischen Religion auf. Allein dieß ist schon eine eigenthümlich bestimmte Form des Erhabenen; erhaben ist auch Jupiter, erhaben der tragische Conflict, der bei Hegel in der Lehre vom Ideale vorkommt, erhaben erscheinen gewisse Formen des Naturschönen im Unterschiede von anderen, erhaben der dorische Baustyl im Gegensatze gegen den jonischen u. s. w.; das Erhabene der orientalischen Kunstform ist theils ein formloses, theils ein abstractes Erhabene, was also durch besondere concrete Merkmale vom Erhabenen überhaupt und ebenso von andern realen Formen des Erhabenen sich unterscheidet, den allgemeinen Begriff des Erhabenen somit bereits voraussetzt. Ebenso verhält es sich mit dem Komischen. Hegel führt es theils unter der Lehre von der Auflösung der klassischen Kunstform in der Gestalt der Satyre, theils

im Abſchnitt von der Auflöſung der romantiſchen Kunſtform in der Geſtalt des Humors, endlich im dritten Theile als Princip der Komödie auf. Allein das Komiſche iſt ebenfalls eine Macht, die überall hervortritt, wo überhaupt das Schöne exiſtirt. Einzelne Geſtalten des Naturſchönen fallen unter den komiſchen Geſichtspunkt, wie andere unter den erhabenen; die Orientalen hatten ſchon ihre Komik und konnten die Griechen ihre berühmte Komödie ſchaffen, ſo muß das Moment der Komik ſchon in ihrem äſthetiſchen Ideal überhaupt enthalten geweſen ſein; unter den Künſten ferner iſt es keineswegs nur die Poeſie, welche das Princip des Komiſchen zu Tage fördert, ſondern ſchon die Malerei bildet es aus im Genre, ja ſelbſt die Plaſtik hat im Bachiſchen Kreiſe ihre eigene, wiewohl mäßige Komik. Das Komiſche muß alſo ebenfalls ſchon im Weſen des Schönen an ſich liegen und in der Lehre von demſelben entwickelt werden.

Was nun die Durchführung dieſer Momente im erſten allgemeinen Theile betrifft, ſo habe ich ſeit der Erſcheinung meiner genannten Schrift mehrere mangelhafte Stellen derſelben in meinen Vorleſungen über Aeſthetik zu verbeſſern geſucht, insbeſondere den Begriff des Komiſchen gründlicher entwickelt, und zwar ſo daß alle bedeutenderen Definitionen deſſelben, welche bis jetzt in der Philoſophie des Schönen hervorgetreten ſind, als Momente in meiner Entwicklung auftreten. So fand denn auch die Definition Ruge's ihre Stelle, welche das Komiſche als Selbſtbeſinnung des Geiſtes in ſeiner Trübung, als Wiedergewinn der Perſönlichkeit aus der Verſtrickung in's Endliche durch Beſinnung des Geiſtes in ſeiner unwahren Geſtalt auf ſeine wahre beſtimmt. Nur hat Ruge die verſchiedenen Formen der Verſtrickung oder

Trübung nicht geordnet, sondern bloß beispielsweise aufgegriffen, indem er bald Verirrungen aus Zerstreutheit, bald Trübungen durch Unsittlichkeit anführt, während ich meine Darstellung dadurch wesentlich ergänzt habe, daß ich die Stufenleiter der verschiedenen Gestalten des Erhabenen, das durch Störung komisch wird, oder nach Ruge's Ausdruck der Verstrickung des Geistes in's Endliche, verfolge. Dieß ist übrigens keine bloße Wiederholung der in der Lehre vom Erhabenen selbst aufgeführten Formen. Es kehrt hier zwar allerdings im Allgemeinen dieselbe Linie wieder, wie dort, aber der Gesichtspunkt ist ein anderer, denn jetzt fragt es sich, welche dieser Formen dem komischen Prozesse verfallen können, welche nicht. Daher fällt z. B. sogleich das Erhabene der unorganischen Natur weg, weil es niemals Gegenstand der Komik sein kann. Die Reihe beginnt mit den Entstellungen der organischen Gestalt, wodurch sie im Widerspruch mit ihrem Begriff in's Mechanische, oder, bei dem Menschen, in's Thierische herabsinkt, und sie schließt mit den höchsten Thätigkeiten des Geistes, wo zu untersuchen ist, ob auch das absolute Verhalten des Geistes in der Form der Religion dem Komischen verfallen und unter welchen Bedingungen eine solche Komik dem Vorwurf der Frivolität sich entziehen könne. Das reichste Gebiet der Komik bilden natürlich die Verirrungen des praktischen, insbesondere des sittlichen Geistes, wie dieß auch Ruge (S. 111 f. Schrift: Neue Vorschule der Aesthetik) erklärt. Aus der Darstellung dieser Stufenleiter geht jedoch noch nicht die Eintheilung des Komischen hervor, denn nicht der Stoff, welcher der Komik unterworfen, sondern die Form, in welcher er dem Lachen preisgegeben wird, bildet den Grund derselben. Meine frühere Eintheilung

in Burleske, Witz und Humor, welche den drei Formen des Erhabenen: Erhabenheit der Natur, des Subjects, des absoluten Geistes so angemessen entspricht, habe ich beibehalten. Ich meinte früher durch die Aufführung dieser Formen eine Anticipation aus der Lehre von der Phantasie zu machen, weil der subjective Antheil, der bei der Entstehung des Komischen unmittelbarer einleuchtet, als bei der Entstehung des Erhabenen, hier in den psychologischen Benennungen sogleich zu Tage liegt. Der Eintheilungsgrund ist aber nichts desto weniger ein ganz objectiver, denn es ist allerdings die objective Gestalt des Erhabenen, welche jedesmal wechselt und mit sächlicher Nothwendigkeit ein anderes subjectives Verfahren in der Auflösung des erhabenen Scheines fordert. In der Burleske wird ein Erhabenes, das sich, wiewohl es übrigens jeder Stufe der Erhabenheit angehören kann, in sinnlich handgreiflicher Form aufdrängt, ebenso handgreiflich vernichtet, im Witze der verständige Zusammenhang der Gedanken durch einen Unsinn, der den Schein eines neuen Sinn.s annimmt, durcheinander geworfen, im Humor verwickelt sich das absolut Erhabene, das in die geistigen Tiefen der Persönlichkeit niedergestiegen ist, mit dem unendlich Kleinen, womit es behaftet bleibt, zum komischen Widerspruch in einem und demselben Bewußtsein. Es sind also allerdings verschiedene Gestaltungen des der Komik verfallenden Erhabenen selbst, wodurch diese Eintheilung begründet wird; es könnte daher hier von Neuem der Vorwurf einer Wiederholung entstehen, da schon in der allgemeinen Lehre vom Komischen die verschiedenen Formen des Erhabenen, wiewohl unter einem neuen Gesichtspunkte, durchgangen werden mußten. Allein dann würde man übersehen, daß die Auffassung jetzt aber-

mals eine andere iſt. Es können nämlich in jeder der drei Stufen des Komiſchen alle Formen des Erhabenen Gegenſtand des Lachens werden, wie denn z. B. in der Burleske ſchon das unendlich Erhabene in den bekannten Narren- und Eſels-Feſten an die Reihe kam, aber freilich das unendlich Erhabene in der vergröberten Form, die es in der Kirche des Mittelalters angenommen hatte. Der Unterſchied dieſer Stufenfolge des Erhabenen, welche meiner Eintheilung des Komiſchen zu Grunde liegt, von der Stufenfolge in der Lehre vom Erhabenen ſelbſt und von der analogen Aufzählung in der allgemeinen Lehre vom Komiſchen iſt in den verſchiedenen Graden der ſubjectiven Vertiefung des Erhabenen begründet. Wird alſo z. B. die Religion als ſichtbare Kirche in handgreiflichen Poſſen der Satyre unterworfen, ſo iſt dieß Burleske, wird der Verſtandes-Widerſpruch ihrer Lehren komiſch aufgewieſen, ſo iſt dieß Witz, wird dagegen das Leben der Religion im innerſten Bewußtſein als behaftet mit kleinlichen Eigenſchaften der Perſönlichkeit aufgewieſen, ſo iſt dieß Humor. Wenn ich oben ſagte, der Eintheilungsgrund des Komiſchen ſei und bleibe ein objectiver, ſo gerathe ich mit dieſer Behauptung dadurch keineswegs in Widerſpruch, daß ich jetzt die verſchiedenen Grade ſubjectiver Vertiefung des Erhabenen als Eintheilungsgrund nenne. Objectiv bleiben dieſe Unterſchiede noch immer, wenn man unſere Erörterung mit einer blos pſychologiſchen vergleicht, welche die komiſchen Kräfte abgeſehen von der Frage, was durch ſie komiſch dargeſtellt werde, als rein ſubjective Erſcheinungen unterſucht. Die Parallele zwiſchen der Stufenfolge in der Lehre vom Komiſchen und im Erhabenen bleibt übrigens ſtehen, denn das ſinnlicher aufgefaßte und eben darum handgreiflicher elubirte Er-

haben« entſpricht auch ſo dem Erhabenen der Natur durch die, beiden gemeinſame, Kategorie der Unmittelbarkeit, der Witz durch den ſubjectiven Charakter der in ihm waltenden Verſtändigkeit entſpricht dem Erhabenen des Subjects u. ſ. w.

In dieſem Abſchnitt vom Komiſchen glaube ich ferner einige weſentliche Verbeſſerungen in der Unterabtheilung der einzelnen Formen gefunden zu haben, insbeſondere in der Lehre vom Witze und vom Humor. Den Witz theile ich in einen unmittelbaren oder (nach Jean Pauls Benennung) akuſtiſchen, einen abſtracten und einen anſchaulichen ein. Jene erſte Form beſteht in der Art des Wortſpiels, die ſich an die bloße Aehnlichkeit des Klanges hält und die z. B. bei Fiſchart und Abraham a S. Clara eine ſo große Rolle ſpielt; ſie iſt die unmittelbarſte, ſinnlichſte Form des Witzes. Dasjenige Wortſpiel, das ſich nicht an den Klang, ſondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, um den Schein eines Sinnes im Unſinn hervorzubringen, fällt auf den Uebergang zur zweiten Form des Witzes, der abſtract verſtändigen, deren Gebiet das ganze weite Reich des logiſchen Zuſammenhangs und der unendlichen Möglichkeiten ſeiner Zerſtörung bei fortbehaupteter Erhaltung bildet. Dieſe Gattung iſt deßwegen nicht weiter einzutheilen, weil geradezu alle Kategorieen der Logik aufgezählt werden müßten, denn alle können dem abſtracten Witze zum Gegenſtande dienen. Ich nahm in meiner Schrift Jean Pauls Eintheilung in antithetiſchen und ſynthetiſchen Witz auf, allein ſie läßt ſich nicht halten, denn jeder Witz iſt antithetiſch und ſynthetiſch zugleich, indem er eine logiſche Kategorie als Verbindung von Begriffen zugleich geltend macht und durch plötzliche Einführung eines widerſtrebenden Begriffes zugleich aufhebt. Die dritte und höchſte

Form des Witzes ist der anschauliche, d. h. der vergleichende, denn hier tritt an die Stelle des abstract verständigen Spieles schon eine plastische Kraft der Phantasie. Den Eintheilungsgrund der Gattungen des Witzes bildet nämlich überhaupt der verschiedene Antheil des in allem Aesthetischen wesentlichen sinnlichen Moments. Das akustische Wortspiel ist sinnlicher Art, aber das Sinnliche tritt in der Armuth der ersten Unmittelbarkeit auf, der abstracte Witz ist unsinnlich, der vergleichende aber fordert eine Sinnlichkeit höherer Art, nämlich Kraft der Anschauung, wiewohl dieselbe nicht organisch bedingend wirkt, indem Gedanke und Bild nur durch das äußerliche Band des tertium comparationis auf einander bezogen werden. Uebrigens sieht man, wie ich durch diese zwanglose Eintheilung wiederum eine Parallele mit der Eintheilung des Erhabenen und des Komischen überhaupt gewinne. Denselben Vortheil gewährt mir folgende Unterscheidung verschiedener Formen des Humors. In meiner Schrift über das Erhabene und Komische wußte ich nur zwei Formen des Humors aufzuführen, einen unversöhnten und einen versöhnten. Ich setze aber nun als erste Form einen naiven Humor, dem ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruchs zwar schon zu Grunde liegt, aber nur erst auf dunkle Weise. Es ist der Humor der derbgesunden, ungebrochenen Persönlichkeit, welche die Uebel der Welt und die Schwächen des Menschengeschlechts allerdings kennt, aber nicht die unendliche Vertiefung des Geistes bedarf, um sich über diesen Schmerz zu erheben, sondern nur die unüberwindliche Naturkraft angeborner Fröhlichkeit, worin die Gewißheit, daß der Geist der Welt alle seine Behaftung mit dem unendlich Kleinen und Niedrigen zu ertragen und zu überwinden fähig sei, noch als

Inſtinkt auftritt. Eine ſolche Natur iſt z. B. der Baſtard Faulconbridge im König Johann, der kraftſtrotzende Percy im Heinrich IV., der von Lebensübermuth ſprudelnde Mercutio in Romeo und Julie. An der Grenze ſtehen theils ſolche Perſönlichkeiten, welche ſchon einer bewußteren Anſtrengung des Geiſtes bedürfen, um über einen Schmerz, der ihre Natur zu brechen droht, durch Selbſtironiſirung Herr zu werden und ſo die angeborne Heiterkeit zu bewahren, wie Roſalinde in: „Wie es euch gefällt;“ theils ſolche, welche tief in die Verdorbenheit der Welt verſtrickt, dem Bewußtſein ihrer Schlechtigkeit verfallen ſind, aber in jedem Moment durch ein Bewußtſein dieſes Bewußtſeins ſich ſpielend ſelbſt abſolviren, wie der unſterbliche Fallſtaff. Als zweite Form folgt dann der unverſöhnte Humor eines Hamlet, in der modernen Welt eines Byron, Theodor Hofmann, Heine; als dritte der verſöhnte, wohlwollende eines Goldſmith, Jean Paul.

So viel über meine Gliederung des erſten Theils der Aeſthetik. Man wird bemerken, daß der eigentliche Eintheilungsgrund, der hier durchgeführt iſt, bereits der des Objectiven, Subjectiven und Objectiv-Subjectiven iſt. So zunächſt in der Eintheilung des Ganzen. Das Erhabene iſt die objective Form des Schönen, denn das ideale Moment tritt hier überwachſend als überwältigende Macht vor das Subject; das Komiſche dagegen beruht auf der unendlichen Freiheit des Subjects, das im Bewußtſein, die wahre Gegenwart der Idee in ſich ſelbſt zu tragen, jede Erſcheinung derſelben, welche die Miene einer objectiven Macht annimmt, in ihre Widerſprüche auflöst; die Einheit des Objectiven und Subjectiven endlich iſt das ganze, durch den Gegenſatz dieſer beiden in ihm vereinigten Formen in ſich zurückkehrende, das erfüllte

Schöne. In den Unterabtheilungen kehrt daſſelbe Princip der Unterſcheidung durchgängig wieder; das Erhabene der Natur iſt objectiv, das Erhabene des Subjects bezeichnet ſeine Kategorie ſchon durch ſeinen Namen, das Erhabene des abſoluten Geiſtes iſt objectiv-ſubjectiv, denn es iſt die Manifeſtation der Weltordnung, welche ſich zwar der Subjecte als ihrer Organe bedient, aber höher iſt, als jedes einzelne Subject, und daher an dieſes als objective Macht herantritt. Ebenſo im Komiſchen; das Burleske oder naiv Komiſche iſt objectiver, handgreiflicher Art, der Witz ſubjectiv, der Humor vereinigt beide Momente, zunächſt weil er weſentlich eine ganze Perſönlichkeit iſt, welche ſubjectiven Geiſtesadel und unangemeſſene Form der objectiven Erſcheinung zu einem lebendigen Widerſpruch in ſich verbindet, ſofort aber in einem höheren Sinne, weil der Humoriſt den Widerſpruch, den er zunächſt in ſeinem Subjecte findet, als einen Weltwiderſpruch weiß und ausſpricht. Wie dann derſelbe Eintheilungsgrund in den Unterabtheilungen dieſer Formen abermals wiederkehrt, brauche ich nicht auf's Neue nachzuweiſen, nachdem ich den Parallelismus der letzteren mit den größeren Abtheilungen aufgezeigt habe.

Den Inhalt des zweiten Theils der Aeſthetik kann nun offenbar nichts Anderes bilden, als die zwei erſten, noch einſeitigen Exiſtenzformen des Schönen: Das Naturſchöne und ſeine, nur erſt innerliche, ideale Umbildung durch die Phantaſie. Der abſtracte Begriff des Schönen theilt ſich, indem er ſich verwirklicht, in dieſe zwei Aeſte, die aber erſt wieder zuſammengehen ſollen, damit die abſolute Form der Verwirklichung des Schönen entſtehe. Sobald man die Sache näher anſieht, bringt ſich dieſe Ordnung von

ſelbſt auf. Der Begriff des Schönen, wenn er in allen ſeinen Momenten entwickelt iſt, ſteht auf dem Punkte des Uebergangs zur realen Exiſtenz. Der ganz erfüllte Begriff kann und muß exiſtiren; dieß wird allerdings als in der Logik bewieſen vorausgeſetzt. Die erſte Form dieſer Exiſtenz iſt aus demſelben Grunde die Form der Unmittelbarkeit, aus welchem die Idee überhaupt zuerſt ſich als Natur frei aus ſich entläßt, und es iſt auch dieſer Uebergang auf die vorausgeſetzte Kenntniß der Logik zu begründen, doch giebt hierauf der Fortgang den augenſcheinlichen Beweis, daß die Lehre von der Naturſchönheit keine andere Stelle einnehmen kann und daß nichts verkehrter iſt, als wenn Weiſſe ſie an das Ende des Syſtems ſetzt. Dieſe erſte Form der Exiſtenz des Schönen nun iſt eine einſeitig objective; die Schönheit iſt hier ein vorgefundener Gegenſtand, das Werk bewußtlos ſchaffender Kräfte, welche nicht mit dem gedachten Zwecke arbeiten, das Schöne als Schönes hervorzubringen, ſie iſt eben daher beſtimmt, Object, Stoff, Material für eine höhere Form der Verwirklichung des Schönen zu werden.

Was nun die innere Eintheilung dieſes erſten Abſchnitts im zweiten Theile betrifft, ſo muß ich vor Allem ausſprechen, daß Hegel hier einen wirklichen Fehler gemacht hat. Hegel beſchränkt nämlich die Lehre von der Naturſchönheit auf die Reiche der bewußtloſen Natur und ſchließt die begeiſtete Natur, die menſchlich ſittliche Welt, davon aus, indem er meint, es liege hier der Gegenſatz der natürlichen und der geiſtigen Welt überhaupt vor, da doch vielmehr der Gegenſatz von Natur und Kunſt vorliegt. Was nämlich an ſich weit über die Natur hinausliegt, iſt im Zuſammenhange der Aeſthetik noch bloße Natur, ſofern es der

von der Kunſt noch nicht verklärten Wirklichkeit angehört; bloße Naturſchönheit iſt jede Erſcheinung, welche von Kräften hervorgebracht wird, die in dieſem Hervorbringen nicht die Schönheit, ſondern einen andern Zweck wollen, ſo daß die Schönheit, welche dabei zu Tage kommt, mit den Mängeln der Zufälligkeit behaftet iſt. Ob dieſe Kräfte natürliche oder ſittliche ſind, iſt für den allgemeinen Gegenſatz, um den es ſich zunächſt handelt, gleichgültig. Wenn z. B. ein Volk für ſeine Freiheit in der Schlacht kämpft, ſo iſt dies nichts weniger als eine Naturerſcheinung; allein den Kriegern iſt es im Kampfe im Geringſten nicht darum zu thun, wie ſie ausſehen, was für ein Bild ſie einem Maler darbieten, daher kommen in dieſer Schlacht neben ſolchen Gruppen und Situationen, welche ein künſtleriſch ſchönes Schauſpiel darbieten, andere vor, welche für den Künſtler ganz unbrauchbar ſind, daher iſt die Schönheit, welche hier zu finden iſt, eine bewußtloſe, zufällige, d. h. eine bloße Naturſchönheit im Gegenſatze gegen Kunſtſchönheit. Weil nun Hegel dieſen Gegenſatz mit dem Gegenſatze von Natur und Geiſt überhaupt verwechſelt, ſo iſt dieſer ganze Abſchnitt viel zu kurz ausgefallen; er umfaßt in ſeiner richtigen Ausdehnung nichts weniger, als die ganze Welt, ſo viel ſie rohen, der Bearbeitung erſt bedürftigen Stoff für die Phantaſie und die Kunſt enthält. Natürlich muß man hier weite Schritte nehmen, und nur das Weſentliche herausgreifen. Zuerſt iſt die unorganiſche Natur zu überblicken, Erdbildungen, Luft, Waſſer, Licht, Farbe, Schall: die Reihe beginnt wieder mit dem objectiven im engern Sinne. Das zweite Gebiet umfaßt die organiſche Natur, hier ſollte die Aeſthetik, wenn ſie von der vegetabiliſchen Schönheit zur thieriſchen übergegangen iſt, Hand in Hand mit

der Zoologie gehen, freilich einer ſpeculativeren, als die bisherige iſt, und das Stufenſyſtem der thieriſchen Organiſation aus dem Geſichtspunkte durchwandern, daß je die beſeeltere Form auch die ſchönere iſt, wobei die nahe liegenden Einwendungen ſich namentlich durch das widerlegen, was ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komiſche, S. 30, 31 geſagt habe. Iſt man nun bis zur menſchlichen Geſtalt aufgeſtiegen, ſo beginnt ein neues Gebiet, denn indem der Ausdruck derſelben der einer vollkommenen Beſeelung iſt, ſo iſt ihre Schönheit nicht mehr bloß eine natürliche, ſondern eine geiſtige oder geiſtig natürliche. Die menſchliche Schönheit bildet die dritte Sphäre, und hier beginnt die Betrachtung wieder von unten, d. h. der Menſch wird zuerſt in ſeiner unmittelbaren Erſcheinung oder als einfache Identität der Seele und des Leibs in's Auge gefaßt und die ſpecifiſchen Schönheiten ſeiner ganzen Geſtalt aufgewieſen. Eine zweite höhere Abtheilung in dieſer Sphäre bilden die natürlichen Unterſchiede des menſchlichen Geſchlechts, die aber zugleich bereits geiſtig ſittliche ſind, oder das anthropologiſche Gebiet. Die Altersſtufen, der Unterſchied der Geſchlechter, ſeine Aufhebung in der Liebe, die Ehe, die Familie ſind hier vom äſthetiſchen Standpunkte zu betrachten; die Familie führt zur Verzweigung der Geſchlechter, wie ſie ſich als Volk ausbreitet, die Völkerracen ſind nach Temperament, Geſtalt, Tracht kurz zu überblicken, und der Begriff des Volkes leitet nun zur dritten Stufe hinauf, zum Staate oder zum ſittlichen Geiſte in ſeiner durch ihn frei geformten Erſcheinung. Hier ſind nun die geſchichtlichen Hauptformen des Staatslebens aufzuführen und nachzuweiſen, welche die äſthetiſch vortheilhaftere ſei: der antike Staat, zuerſt der patriarchaliſche und deſpotiſche

des Orients, dann der heroische, republikanische, kaiserliche des klassischen Alterthums, hierauf der mittelalterliche Feudalstaat, endlich der verständig monarchische der modernen Zeit, durch seine mechanischen Formen der ungünstigste für ästhetische Behandlung. In diesen Abschnitt, nicht in die Lehre vom Ideale, gehört, was Hegel im dritten Kapitel des ersten Theils vom allgemeinen Weltzustande sagt. Wir haben hier die große Welt vor uns, aus welcher die bedeutendsten Zweige der Kunst, namentlich die dramatische Poesie, ihre Stoffe nehmen; der Aesthetiker muß die wirkliche Kunst immer bereits im Auge haben und kann es, ohne zu anticipiren; es bedarf bei jedem Punkte nur eines Winkes, um dem Schüler klar zu machen, warum die vorliegende Sphäre wichtig ist, so z. B. im vorhergehenden Abschnitte, wenn von der Familie die Rede ist, genügt es, an den Lear zu erinnern, um auf die Bedeutung dieses ästhetischen Stoffs aufmerksam zu machen. Daß auch in diesem Gebiete eine kurze, übersichtliche Zeichnung mit breiten Strichen nothwendig ist, versteht sich. Uebrigens darf auch die Frage nach dem veränderten Charakter, den in den verschiedenen Culturstufen des Staatslebens die Individualität annimmt, nicht umgangen werden. Im modernen Staate z. B. wird in dem Grade, in welchem die Lebendigkeit aus den mechanisirten Formen des öffentlichen Lebens sich in's Innere zurückzieht, das Privatleben, die persönliche Bildung wichtig, und hier ist der Punkt, an welchen später die Lehre vom Roman und der Novelle anzuknüpfen hat, während dagegen das antike Staatsleben jene objectiven, ungetheilten Charaktere hervorbrachte, welche man kennen muß, um die Plastik, um die antike Tragödie zu verstehen.

Das alſo wäre der Inhalt des erſten Abſchnitts im zweiten Theile, oder der Lehre von der bloß objectiven Exiſtenz des Schönen, d. h. der Naturſchönheit. Der Uebergang zum zweiten Abſchnitte vermittelt ſich von ſelbſt, indem am Schluſſe alle Mängel aufzuzählen ſind, mit denen die Naturſchönheit behaftet iſt, ihre Seltenheit, Zufälligkeit, Untermiſchung mit Unſchönem, ihre Flüchtigkeit. Daß man dieſe Mängel findet und bemerkt, dies ſetzt bereits ein Princip voraus, das über der Naturſchönheit ſteht und mit dem Maaßſtabe einer geiſtigen Idee des Schönen zu ihr tritt. Alle Mängel des Naturſchönen haben ihren Grund in ſeiner Bewußtloſigkeit, jenes Princip iſt alſo in einem Selbſtbewußten zu ſuchen, es muß ein ſubjectives ſein. Hier iſt denn der vielbeſprochene halbwahre Satz von der Naturnachahmung zu würdigen und findet aus dem, was ſich bereits ergeben hat, ſeine einfache Erledigung.

Der zweite Abſchnitt nun hat zum Inhalte die andere noch einſeitige Form der Exiſtenz des Schönen, nämlich die bloß ſubjective oder innerliche, die Phantaſie. Die Naturſchönheit iſt jetzt wirklich objectiv, bloßes Object für die Phantaſie geworden, wie die Natur überhaupt die Beſtimmung hat, Object für den Geiſt zu ſein. Die Lehre von der Phantaſie als dem Organe des ſubjectiv Schönen theile ich nun in zwei Unterabſchnitte; der erſte handelt von der Phantaſie überhaupt und dann von den Graden der Ausſtattung des Subjects mit derſelben, der zweite von der Phantaſie der Völker, von den großen Hauptperioden des äſthetiſchen Ideals, klaſſiſch, romantiſch, modern. Im erſten Unterabſchnitte beginnt die Lehre von der Phantaſie überhaupt wieder objectiv mit der Aufnahme der Naturſchönheit durch die

sinnliche Anschauung, und läßt mit der Innerlichsetzung derselben durch die Einbildungskraft und der geistigen Umgestaltung ihrer Bilder durch die Idee die Phantasie, die organische Einheit von Idee und Bild, das Ideal — zunächst das bloß innerlich vorgebildete — entstehen. Man ist hier ganz auf psychologischem Gebiete. Auf die Lehre von der Phantasie folgt die Darstellung der verschiedenen Stufen der Begabung des Subjects mit derselben, Talent und Genie; vielleicht ließe sich von beiden ein fragmentarisches Genie, wie denn Beispiele eines solchen leicht aufzuweisen sein werden, als mittlere Form unterscheiden.

Den zweiten Unterabschnitt des zweiten Theils nun bildet nach meiner Anordnung der Gegenstand, welchem Hegel unter dem Namen der besonderen Kunstformen den ganzen zweiten Haupttheil des Systemes gewidmet hat; eine Ausdehnung, welche offenbar nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht Hegel aus dem ästhetischen Gebiete hier mehr, als recht ist, in das der Religionsphilosophie hinüberschweifte. Daß die Lehre von den historischen Hauptformen des ästhetischen Ideals in den Abschnitt von der subjectiven Existenz des Schönen als Phantasie gehört, wird wohl nicht bestritten werden; denn es ist hier noch nicht die Rede von den Formen der wirklichen Kunst, in welchen die Phantasie der Völker und Zeitalter sich äußerte, sondern von dem inneren Grunde ihrer Verschiedenheit. Der Uebergang bildet sich ganz von selbst, indem man am Schlusse der Darstellung des Genie das wesentliche Moment hervorhebt, daß dasselbe nichts Isolirtes ist, sondern in seinem Volke wurzelt und den Menschengeist durch das Medium seines Volksgeistes spiegelt. Gewonnen wird aber durch diese meine Anordnung insbesondere eine höchst einleuchtende Parallele mit

dem erſten Abſchnitte dieſes Theils. Die Lehre von der Naturſchönheit nämlich erhob ſich von der Betrachtung der unorganiſchen, organiſchen, menſchlichen Natur zu dem höheren Schauſpiele, welches das Völkerleben in ſeiner geſchichtlichen Erſcheinung darbietet. Die verſchiedenen Staatsformen des Orients, des klaſſiſchen Alterthums, der mittelalterlichen Völker, der modernen Zeit müſſen dort, wie ich behauptete, mit kurzen Ueberblicken nach ihrem äſthetiſchen Werthe beurtheilt werden. Dieſer Abtheilung nun entſpricht die gegenwärtige, welche von den geſchichtlichen Epochen des äſthetiſchen Ideals handelt, auf eine höchſt zweckmäßige Weiſe. Jene Betrachtung war objectiv, es war die Rede von den Zuſtänden dieſer Völker, ſofern ſie der äſthetiſchen Behandlung mehr oder weniger Stoff abwerfen; dieſe iſt ſubjectiv, es wird unterſucht, wie ſich in jenen Zuſtänden die eigene Phantaſie der Völker ausbildete, welches Ideal des Schönen ſie ſich ſchuf. Ich hole hier zugleich die Bemerkung nach, daß ſich auf die vorangehenden Stufen beider Abſchnitte dieſelbe Kategorie des Objectiven und Subjectiven mit Leichtigkeit anwenden ließe. Die unorganiſche Naturſchönheit iſt objectiv, ebenſo die erſte Art, welche der Thätigkeit der Phantaſie vorausgeht, nämlich die ſinnliche Anſchauung. In der organiſchen Schönheit beginnt die ſubjective Beſeelung und vollendet ſich in der menſchlichen; ebenſo beginnt die freie, ſubjective Durchdringung der durch die ſinnliche Anſchauung aufgenommenen Welt in der Einbildungskraft und vollendet ſich in der Phantaſie; das Leben der Völker aber iſt objectiv-ſubjectiv, denn der Staat iſt das Gebäude einer zweiten Natur, das der Wille in die Wirklichkeit hineinſtellt; ebenſo iſt die Phantaſie der Völker objectiv-ſubjectiv, denn das Bild der Schönheit, das ſie ſich ſchafft, lebt im Geiſte der

Subjects, der aber ein Gemeingeist ist und Volk und Welt in diesem Bilde niederlegt; faßt man aber jedesmal den ganzen Abschnitt in's Auge, so bleibt jene ganze erste Reihe objectiv, diese zweite subjectiv.

In der Eintheilung dieser Hauptepochen des Ideals nun habe ich nach langer Erwägung eine von Hegel abweichende Anordnung vorgenommen. Diese Erwägung betraf die Frage, ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumiren sei, so etwa, daß es, wie Hegel thut, als Auflösung desselben an den Schluß gesetzt würde. Für die Subsumtion sprechen die wesentlichen Merkmale, welche das moderne Ideal mit dem mittelalterlichen im gemeinsamen Unterschiede von dem klassischen theilt; ja das Princip selbst, wenn man will, haben beide mit einander gemein, die Religion des Geistes nämlich, vertieft von dem germanischen Gemüthe, die Innerlichkeit, die malerische, musikalische Stimmung im Gegensatze gegen die plastische. Allein zwischen beiden steht doch die ungeheure Kluft der Aufklärung, welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verläugnen darf noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjectivität, die sich in einer verständig zusammenhängenden Weltordnung umschaut, die Trennung der Kunst von der Religion, die Verweltlichung der Kunst. Es ist dieselbe Frage, wie die, ob die Reformation, dieser Incidenzpunkt des Modernen in der Geschichte, eine Bewegung innerhalb der christlichen Kirche, oder über dieselbe hinaus sei, wo sich auf beides mit Ja antworten läßt. Gegen die Auffassung des modernen Ideals als einer eigenen Form ist noch vorzubringen, daß die moderne Phantasie noch keine zusammenhängende, schwungvoll blühende Kunst aus sich hervorgebracht hat. Die niederländische Malerei im 17ten Jahrhundert,

die deutſche Muſik und Poeſie in der zweiten Hälfte des 18ten, die jetzigen vielverſprechenden Anfänge neuer Malerſchulen in Deutſchland, Frankreich, Belgien ſind Früchte einer von der Anſchauungsweiſe des Mittelalters weſentlich verſchiedenen Bildung der Phantaſie, allein es ſind vereinzelte Aeußerungen, die noch kein großes Ganzes, keine zuſammenhängende Hauptepoche, kein geſchloſſenes Weltalter der Kunſt zu ſchaffen vermochten. Man könnte ſich auf Shakſpeare berufen und ſagen, mit ihm ſei bereits unmittelbar nach dem Ablaufe des Mittelalters das Moderne ein- für allemal Epoche-bildend durchgebrochen, ſchon ſofern er ein dramatiſches Genie war, das Dramatiſche aber eine in ihrem Princip moderne Kunſtform iſt. Allein in Shakſpeare vereinigt ſich das Mittelalter und die neue Zeit, der Geiſt des ſelbſtbewußten Willens und der ahnungsvollen Nacht, ſo wunderbar, daß dadurch von Neuem ein Zweifel entſtehen muß. Hier iſt keine andere Löſung, als hoffnungsvoll in die Zukunft ſchauen und größere, zuſammenhängende Früchte der modernen Kunſt von ihr erwarten, übrigens mit Berufung auf die große Kriſis, welche die moderne Zeit vom Mittelalter trennt, einen ſcharfen Strich zwiſchen dem Ideale beider Zeiträume ziehen. Am ſchlimmſten freilich wäre es, wenn man uns dieſe Hoffnung ſelbſt nähme, wenn Jemand der Beweis gelingen ſollte, daß eben das, was die moderne Zeit von jedem früheren Weltalter unterſcheidet, zwar etwas Erhabenes ſei, ſo lang man dieſen Ausdruck nicht auf die Erſcheinung beziehe, aber auch ein ätzender Geiſt, der alle Naivität und Kunſt zerfreſſe. Ich für meinen Theil bekenne, daß mein Zutrauen zu der Zukunft der Kunſt gewiſſe Schwankungen hat; man wird ſie bemerken, wenn man meine Anzeigen von Overbecks Bild, von den Rambourſchen

Aquarellkopieen und dann von Hallmann's „Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart“ lieſt. Wahr bleibt immer, daß uns die moderne Weltanſchauung eine Welt von Kunſtſtoffen, ja daß ſie uns die Welt erſt geſchenkt hat, indem ſie die tranſcendente Afterwelt zerſtörte; allein die Frage iſt, ob die kritiſche Kraft, welche zu dieſem Bau einer neuen geiſtigen Welt nöthig iſt, nicht, indem ſie einen neuen Boden für die Kunſt gewinnt, zugleich die Stimmung ausſchließt und zerſtört, welche dazu gehört, ihn freudig und rüſtig zu erobern. Hier ſitzt alſo ein Reſt von Zweifeln, aus dem man mit den gleichen Füßen des Glaubens herausſpringen muß, und ſo wollen wir es denn auch halten.

Indem ich nun das Moderne als eine ſelbſtſtändige Hauptform des äſthetiſchen Ideals aufſtelle, halte ich dennoch die dreigliedrige Eintheilung dadurch feſt, daß ich die orientaliſche Phantaſie nicht als eine eigene Form aufſtelle, ſondern als eine nur vorbereitende unter das antike Ideal ſubſumire. So reich und groß nämlich die orientaliſche Kunſt iſt, ſo erſcheint ſie doch durchaus unreif und weiſt über ſich hinaus auf ihre Vollendung in der griechiſchen. Sie iſt ſymboliſch, d. h. ſie hat die innere Einheit von Idee und Bild, welche allem Schönen weſentlich iſt, noch nicht gefunden, ſie geht noch nicht auf die Schönheit als ſolche, ſondern auf die Wahrheit, der ſie die Schönheit opfert. Ein Götterbild mit drei Köpfen, mit vier Armen, einer Menge von Brüſten u. ſ. w. iſt unſchön, aber eben darum ſieht man ſogleich, daß es nicht um die Form, ſondern um den Sinn zu thun iſt. Die orientaliſche Phantaſie iſt Schwelle, Vorhalle, Spannung auf die griechiſche, wie der ägyptiſche Tempel die Propyläen zum griechiſchen darſtellt, indem er faſt nichts als Vorbereitung, Eingang,

Schale ohne letzten Kern iſt. Ich laſſe nun die Kategorie des Objectiven und Subjectiven wieder als ausgeſprochenen Eintheilungsgrund hervortreten, und ſetze als erſte Hauptform das objective Ideal der antiken Phantaſie, als Vorſtufe derſelben die vorbereitende orientaliſche, als Mittelpunkt die griechiſche, als Ende die römiſche. Das Merkmal der Objectivität, unter welches ich dieſe geſammte Form ſtelle, brauche ich hier nicht zu erklären und zu rechtfertigen; jeder verſteht es und gibt es zu, der die antike Kunſt kennt. Durch dieſes Prädikat ſteht die vorliegende Unterabtheilung wieder dem Abſchnitt von der Naturſchönheit parallel, wie ja die Religion, welcher die ſo beſtimmte Phantaſie angehört, Naturreligion war (auch die griechiſche, wiewohl ſie als Vollendung der Naturreligion zugleich über ſie hinausgeht und zur Religion der ſchönen Menſchlichkeit ſich erhebt). Der Abſchnitt von der orientaliſchen oder ſymboliſchen Kunſtform iſt es nun insbeſondere, welchen Hegel viel zu weitläufig behandelt hat; es genügt, die indiſche, die ägyptiſche und die moſaiſche Kunſtanſchauung aufzuführen. Ebenſo hat er den „Geſtaltungsproceß der klaſſiſchen Kunſtform“ zu ausführlich dargeſtellt, denn alles bloß Symboliſche gehört eben, weil es erſt ſymboliſch iſt, mehr der Religionsphiloſophie, als der Aeſthetik an.

Den Uebergang zur Lehre von der romantiſchen Phantaſie vermittelt in meiner Behandlung der Begriff des Schickſals. Ueber den Göttern ſchwebt das Schickſal, und dieß iſt zugleich ihr Schickſal. Denn das Schickſal iſt die aus dem Selbſt hinausgeworfene, in einem Jenſeits fixirte innerſte Freiheit des Menſchen. Wie die Götter eigentlich die menſchlichen Kräfte ſind, ſo iſt das Schickſal die Einheit dieſer Kräfte, das reine Ich, die Freiheit; aber dieſe Freiheit muß, da die concreten menſchlichen Kräfte, deren Einheit

ſie iſt, in den Göttern objectivirt und auseinander gezogen ſind, zur fürchterlichen grundloſen Nacht werden, von welcher nichts mehr auszuſagen iſt, als das Prädikat der unendlichen Macht. Gemeint iſt mit dieſer Macht die Macht der Freiheit; aber hinausverlegt aus dem Inneren, wo ſie im Mittelpunkte der von ihr beherrſchten Kräfte heiter und ſelbſtbewußt thront, und getrennt von dieſen, welche als Götter neben ihr beſtehen, wird ſie zur grauſen Nothwendigkeit, der Menſch erkennt ſich nicht mehr in ihr, ſeine Entſchlüſſe kommen ihm nicht mehr von innen, ſondern ſie ſind ihm von dieſer fremden Nothwendigkeit gegeben. Nur eine Ahnung bleibt, daß das Schickſal eigentlich der eigene Wille iſt, daher jene Antinomie der Schuld und Unſchuld in der griechiſchen Tragödie, die ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komiſche noch nicht zu erklären wußte. Dieſes Schickſal nun ſchwebt über den Göttern; aber die Zeit wird kommen, da das Schickſal dahin einkehrt, woher es eigentlich kommt, d. h. in's Innere, und dieß geſchieht, ſobald der Menſch ſich ſeiner inneren Unendlichkeit und Freiheit bewußt wird und dadurch wieder in ſich hereinnimmt, was er aus ſich hinausverlegt hatte. Dann ſind die Götter verloren, denn dann weiß der Menſch auch, daß ſie nichts anderes ſind, als ſeine eigenen Kräfte, die Organe eben der Freiheit. Zunächſt ſind die Götter das Hinderniß, daß das Schickſal, d. h. das reine Ich, und der Menſch nicht zuſammenkommen können, ſie ſtehen dazwiſchen als trennende und ausſchließende Materie und werfen Schatten, ſo daß der Menſch hinter ihnen, im Schickſal nicht ſich ſelbſt erkennen kann. Aber er kommt dahinter, und ſie ſind geſtürzt.

Das Ideal des Mittelalters nun, was ſonſt romantiſch heißt, führe ich auf als das Ideal der phantaſtiſchen Sub-

jectivität und halte so ohne Zwang meine Kategorie fest. Subjectivität: denn dem Geiste ist seine innere Unendlichkeit aufgegangen, wogegen jedes sinnliche Ding zum durchsichtigen Schleier dieser Seelentiefe herabgesetzt ist. Phantastische Subjectivität: denn durch den Rest von Mosaismus und Polytheismus, von welchem sich die Völker des Mittelalters, die romanischen insbesondere, nicht befreit hatten, ist im Widerspruch mit dem Princip der Innerlichkeit Gott in einem Jenseits fixirt und dort in einen Olymp von überweltlichen Gestalten auseinander gezogen, und daraus folgt das phantastische Bewußtsein des Mittelalters. Die antike Weltanschauung war einfach in sich, der Mensch suchte und fand sich in seinen Göttern; der Mensch des Mittelalters hat sich in sich und sucht sich doch außer sich, daher sieht er Alles in gebrochenen Lichtern: ein allgemeines Doppeltsehen, nichts sieht der Mensch, wie es ist, zwischen sich und jedes Ding schiebt er die geisterhafte Gestalt, in welcher er sich selbst ahnt und doch nicht erkennt. Hätte das Subject wahrhaft und ganz sich selbst, so würde ihm auch das Object klar gegenübertreten, dann würde es eine helle und unbefangene Betrachtung der Natur, der Geschichte, einen geordneten Staat geben. Allein das Subject hat sich erfaßt und zugleich wieder verloren, seine auf's Neue in ein Jenseits hinausgestellte Maske lauscht daher hinter jedem Ding, die Natur ist voll von Geistern, die Geschichte voll von Wundern, und der Staat, weil ein solches Subject nicht Zeit hat, sich zu bilden, sondern, indem es seinen Himmel jenseits sucht, inzwischen die Sinnlichkeit frei gehen läßt, eine Atomistik roher, selbständiger Kräfte, welche noch kein Gesetz anerkennen. Das Weltwesen, dem sein Inneres ausgesogen ist,

um es als jenseitige Gestaltenwelt zu fixiren, kann sich zu keinem vernünftigen Organismus entwickeln.

Indem nun dieß die letzte Form desjenigen ästhetischen Ideals ist, das die innere Welt in Mythen objectivirt, setze ich an den Schluß dieses Abschnitts die Bestimmung des Begriffs der Allegorie. Die Allegorie ist nichts Anderes, als (das Symbol und) der Mythus, die nicht mehr geglaubt werden. Die gläubige Phantasie der Völker wirft theils im Symbol, in welchem zwar für uns Idee und Bild bloß durch das äußerliche Band eines tertium comparationis verbunden sind, theils im Mythus, in welchem die Idee ihr Bild zwar als innere Seele durchdringt, welcher aber für uns nur ästhetische, nicht dogmatische Wahrheit hat, Gedanke und Bild so zusammen, daß sie ihr Gebilde für ein wirkliches, lebendes Wesen hält. Sobald der Geist kritisch wird, hebt er diese Einheit auf und was sonst Symbol oder Mythus war, wird nun Allegorie, d. h. ein Bild, an das wir nicht glauben, sondern das wir im Betrachten auflösen, um abstract seine Bedeutung zu finden. Götter, Maria, Heilige, jüngste Gerichte sind jetzt todte Allegorieen. Zugleich werden durch einen willkürlichen Akt des Verstandes deutlich gedachte Ideen in neue Bilder gesteckt und so neue Allegorieen geschaffen. Die Allegorie ist das Merkmal einer zerfallenen Kunst, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunst als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothhülfe zu dulden.

Als dritte Hauptform nun setze ich also das moderne Ideal und nenne es das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft befreiten und zugleich mit der Objectivität versöhnten Subjectivität, wodurch ausgesprochen ist, daß hier das Objective und Subjective wieder in Eins zusammengehen. Wenn nun

das antike Ideal durch seine Objectivität der Naturschönheit analog entspricht, das romantische der subjectiven Schönheit oder der Phantasie, so findet allerdings diese dritte Form im bisherigen Systeme ihren parallelen Theil nicht, aber eben deßwegen nicht, weil wir hiemit auf dem Punkte stehen, in den dritten Haupttheil überzugehen, worin die bisher im Großen getrennten Gegensätze des Objectiven und Subjectiven sich aufheben werden. Die Auflösung der bisherigen Gegensätze in dieser letzten Form des Ideals zeigt an, daß der Begriff der Schönheit nun reif ist, in die wahrhafte und höchste Form seiner Verwirklichung überzugehen. Ich muß jedoch mein der modernen Phantasie zugetheiltes Prädikat erst rechtfertigen. Die gebildete Subjectivität ist diejenige, welche der Fixirung ihres eigenen Innern in einem Jenseits, von dem sie nun unfrei beherrscht wurde, entwachsen ist und sich selber in ihrer Freiheit hat und weiß. Der kritische Geist, der mit der Reformation durchbricht, hat dieses Werk vollbracht, die Subjectivität sich selbst zurückgegeben. Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subject, indem es sich selber gewonnen hat, stellt sich eben hiemit auch das Object klar gegenüber und sieht die Welt, wie sie ist. Nun erst kann es zugleich an sich selbst arbeiten, seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft durchdringen, d. h. sich bilden, und zugleich sich in die Objectivität hineinbilden und sie zu einem Spiegel und Wohnort der disciplinirten Persönlichkeit umgestalten. Es findet sich in sich und eben daher in der Welt wieder, ist in dieser zu Hause. Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben, ich wiederhole es, die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr thun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst

wahrhaft begeistet, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und alles Lebens. Es geht Alles mit natürlichen Dingen zu und doch „webt in ewigem Geheimniß Alles unsichtbar sichtbar neben dir.“

Man weiß, wie mit der Reformation die humanistischen Studien zusammentrafen und beide in dem gleichen Sinne wirkten, die gleichen Feinde hatten. Es war die Objectivität der antiken Welt, welche das vorher phantastische Subject nun kennen lernte, mit freudiger Verwunderung begrüßte und sich anzueignen begann; das zu Hause sein in der Welt, die gediegene menschliche Sitte, die unendliche Entfernung von jeder Verflüchtigung der Kräfte in Transcendenzen, diese ganze helle Gegenwärtigkeit, das war es, was dem düsteren, winterlichen Geiste der nordischen Völker nun zum erstenmal aufging. Es ist also diese Versöhnung der phantastischen Subjectivität mit der Objectivität wirklich auch historisch eine Vereinigung des Romantischen und Klassischen, so daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Versöhnung mit der Wirklichkeit brachte, sondern sie schöpften diese zu einem guten Theile eigentlich und wirklich aus den Alten. Dieß war nun zugleich eine neue formelle Kunstbildung; die unvermischte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formlosigkeit frei, das Formgefühl als solches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtsein der schöpferischen Freiheit und ihrer Gesetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten ging nun der Phantasie auf, die Durchsichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends ist diese Vereinigung schöner vollzo-

gen, als in unſerem Goethe und Schiller. Daß auch ſie als eine Verſöhnung der Subjectivität mit der Objectivität zu bezeichnen iſt, bedarf keiner Ausführung.

Indem nun keine Form des Ideals mehr zurück iſt, ſondern die Gegenſätze, die in ihm gegeben ſein können, (dem Umkreis unſerer Begriffe nach) erſchöpft ſind, ſo iſt dieſer Begriff der ſubjectiven Exiſtenz des Schönen als Phantaſie erfüllt und fertig, in einen anderen höheren überzugehen und dieſer bildet den dritten Theil. Die zwei Aeſte, die zwei einſeitigen Formen der Exiſtenz, in welche der allgemeine Begriff des Schönen im zweiten Theile ſich auseinandergelegt, gehen wieder zuſammen und wir erhalten die ſubjectiv-objective Exiſtenz des Schönen in der Kunſt. Wie der Begriff der Kunſt gefunden wird, brauche ich hier, wo ich die Ausführung nicht ſchuldig bin, nur anzudeuten. Am Schluſſe des Abſchnitts von der Naturſchönheit wurden die Mängel derſelben aufgezeigt, welche insgeſammt in ihrer Objectivität begründet ſind; am Schluſſe des Abſchnitts von der Phantaſie ſind ebenſo die Mängel dieſer bloß innerlichen Exiſtenz des Schönen in der ſubjectiven Vorſtellung aufzuzeigen. Nun erhellt, daß die Naturſchönheit durch ihre Objectivität eben ſo ſehr einen Vorzug vor der Phantaſie hat, als dieſe durch ihre Geiſtigkeit einen Vorzug vor der Bewußtloſigkeit des Naturſchönen. Die Phantaſie muß alſo objectiv wirken, wenn ſie dieſen Mangel decken will, dieß fordert ein Herausgehen aus ſich, eine Mittheilung durch das Medium eines ſinnlichen Stoffs, der ſo bearbeitet wird, daß er das innere Phantaſiegebilde wiedergibt, eine Thätigkeit alſo, und dieſe Thätigkeit iſt die Kunſt. Das Produkt der Kunſt nun muß die Momente der Objectivität und Subjectivität ſo vereinigen, daß in dem

Ideale, wie es nämlich erſt im Innern des Künſtlers gegenwärtig war, nichts zurückbleibt, was nicht durch die Bearbeitung des ſinnlichen Materials vollſtändig zur Darſtellung käme, und daß im Stoffe nichts zurückbleibt, was nicht das Ideal wiedergäbe. Zur Objectivität wird erfordert, daß das Kunſtwerk ſich ſelbſt ausſpreche, abgelöst von ſeinem Urheber, unbefangen und abſichtslos, wie ein Werk der Natur; aber eben ſo ſehr ſoll das Kunſtwerk ſeine Subjektivität zu erkennen geben, man ſoll ihm anſehen, daß es ganz aus dem Geiſte ſtammt, und jeder Reſt bloßer unverarbeiteter Natur ſoll in ihm getilgt ſein. Kant ſagt: „An einem Producte der ſchönen Kunſt muß man ſich bewußt werden, daß es Kunſt ſei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form deſſelben von allem Zwange willkürlicher Regeln ſo frei ſcheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur ſei. Die Natur war ſchön, wenn ſie zugleich als Kunſt ausſah, und die Kunſt kann nur ſchön genannt werden, wenn wir uns bewußt ſind, ſie ſei Kunſt und ſie uns doch als Natur ausſieht.“ Nun erinnere man ſich an die oben zum Anfang gegebene Definition des Schönen, und man erkennt, daß jetzt, aber auch jetzt erſt gefunden iſt, wo denn das Schöne eigentlich wirklich ſei; nur die Kunſt leiſtet, was jene Definition fordert.

Aus dem Geſetze vollſtändiger Durchdringung der Subjectivität und Objectivität ſind in der Aufſtellung der allgemeinen Merkmale des Kunſtwerks, womit ſich dieſer dritte Theil zunächſt zu beſchäftigen hat, alle beſonderen Beſtimmungen mit Leichtigkeit abzuleiten. Die beſte Anordnung dieſes Abſchnitts wird ſein, wenn man zuerſt von den Forderungen der Objectivität in Beziehung auf hiſtoriſche Treue u. ſ. w. handelt, welche an ein Kunſt-

werk gemacht werden, hierauf das Recht der Subjectivität, der Persönlichkeit des Künstlers in Betracht zieht, die er allerdings in seinen Werken niederlegen soll, die sich aber zunächst als bloß individuelle Gewöhnung nicht selten auf Kosten der Sache geltend macht: die Manier. Die höhere Einheit dieser Momente endlich tritt im Style auf, d. h. der zur technischen Gewöhnung gewordenen Idealität der Behandlung, worin eine vom Gewichte des Gegenstandes durchdrungene, mächtige Subjectivität zugleich sich selbst und die großen Hauptzüge des dargestellten Objectes gibt. Hier treten dann die bekannten historischen Phasen des strengen, des hohen, des gefälligen und rührenden Styls hervor, die sich am deutlichsten in der Geschichte der griechischen Plastik aussprechen.

Durch die Aufstellung jener beiden Momente ist nun aber auch das glücklichste Princip für eine Eintheilung der einzelnen Künste gegeben. Ueber die Unzulänglichkeit der früheren, von der Art des Materials oder der Kategorie, unter welche dasselbe fällt, hergenommenen Eintheilung in plastische und tonische Künste, oder Künste des Raums und der Zeit sage ich hier nichts. Auch zu Hegels Eintheilung kann ich mich nicht verstehen; er legt das historische Moment zu Grunde und ordnet die Künste nach den geschichtlichen Hauptformen des Ideals, wonach die Architectur unter den Standpunkt der symbolischen, die Sculptur der klassischen, Malerei, Musik, Poesie der romantischen Kunstform fallen, wobei von der letzteren allerdings ausdrücklich anerkannt wird, daß sie als die Kunst, deren flüssige Geistigkeit am wenigsten Kampf mit dem Materiale fordert, in allen geschichtlichen Formen des Ideals gleich lebendig hervorgetreten ist. In den Ueberschriften hat zwar Hegel diesen Eintheilungsgrund nur für die romantischen

Künste ausdrücklich hervorgehoben, er hätte es aber der Gleichmäßigkeit wegen besser auch bei den andern gethan. Allein ich glaube, daß in der systematischen Eintheilung der Künste nicht ein geschichtliches, sondern ein rein logisches Princip geltend zu machen ist; hier ist nicht die Rede davon, welche Künste welchem Zeitalter besonders entsprechen, sondern welchen Unterschied von Künsten der Begriff des Schönen mit innerer Nothwendigkeit fordert, und es muß zunächst festgehalten werden, daß jede Epoche des Ideals alle Künste angebaut hat. Allerdings trifft der logische Unterschied mit dem historischen im Allgemeinen zusammen, so daß die Künste, welche nach jenem die erste, unmittelbarste Stelle einnehmen, auch historisch in den früheren Formen des Ideals aus inneren Gründen vorzüglich gepflegt wurden, allein es genügt, dieses Zusammentreffen in der kurzen Geschichte oder richtiger Philosophie der Geschichte einer jeden einzelnen Kunst, zu welcher die Lehre von dem allgemeinen Begriff derselben sich zu erweitern hat, hervorzuheben. Eine jede einzelne Kunst wird nämlich, nachdem ihr allgemeines Wesen dargestellt ist, unter den Standpunkt der im zweiten Theile aufgeführten drei Hauptformen des ästhetischen Ideals gebracht und so ihre Geschichte in ihren Hauptzügen entwickelt. Bei den meisten Künsten fällt die Aufzählung ihrer Gattungen mit dieser ihrer Geschichte zusammen und man vermeidet dadurch die todte formelle Coordination derselben. So ist z. B. die religiöse Malerei wesentlich die des Mittelalters, Landschaft, Porträt und Genre eröffnen die moderne Malerei, das höhere geschichtliche Gemälde bleibt noch Aufgabe. Der richtige Eintheilungsgrund kann nun offenbar kein anderer sein, als derselbe, welcher im ganzen Systeme durchgängig herrscht. Die Kunst ist

die Wirklichkeit des Schönen, die Geſetze des Schönen ſind daher ihre Geſetze und ihre Gliederung kann keine andere ſein, als die Gliederung des Schönen im ganzen Syſteme; ſie iſt ein ſtufenförmig ſich entfaltendes Ganze, welches innerhalb ſeiner Sphäre dieſelben Formen ſeiner Verwirklichung und aus derſelben inneren Nothwendigkeit wiederholt, durch die wir das Schöne überhaupt zu ſeiner adäquaten Exiſtenz aufſteigen ſahen. Dieß Geſetz iſt das der Bewegung aus der abſtracten Allgemeinheit durch die Unmittelbarkeit oder Objectivität zur Subjectivität, und dann zur höheren Vereinigung dieſer Gegenſätze; es iſt aber auch das Geſetz der Verwirklichung einer jeden Idee, ja der Idee und hat hierin ſeine letzte und abſolute Rechtfertigung. Es wird ſich zeigen, welche durchgängige Harmonie des ganzen Syſtems wir durch Einführung dieſes Eintheilungsgrundes gewinnen.

So tritt denn zuerſt eine Gruppe von Künſten auf, deren Werk mit der Naturſchönheit den Charakter vollkommener Objectivität theilt, indem es als ſchwere Maſſe in den Raum hinaustritt. Dieſes in räumlicher Form exiſtirende Gebilde trägt zwar, verglichen mit dem Naturſchönen, daſſelbe Gepräge der Idealität, wie alle Kunſt, jedoch unter den eigenthümlichen Beſchränkungen, welche die ungeiſtige, gegen ihre Bearbeitung gleichgültige Materie mit ſich bringt. Es fehlt die wirkliche Bewegung und das geiſtigſte Ausdrucksmittel, der Ton. Es ſind ſtumme, maſſenhafte Künſte: die Baukunſt, die Plaſtik, die Malerei, ſonſt auch die bildenden Künſte genannt. Unter dieſen trägt am meiſten den Charakter der Objectivität die Baukunſt; dem ſchweren Stoffe, in welchem ſie darſtellt, nimmt ſie unter allen Künſten am wenigſten das Stoffartige, Maſſenhafte, indem ſie

denſelben nicht zu einer organiſchen Form umbildet, ſondern nur nach abſtracten, geometriſchen Geſetzen anordnet. Daher gleicht ſie, wie die bildenden Künſte durch ihre Objectivität überhaupt der Naturſchönheit, ſo innerhalb derſelben der unorganiſchen, ſie erſcheint als eine potenzirte unorganiſche Natur. So wie nun die unorganiſche Natur eine organiſche fordert, welcher ſie zum Stoff und Boden dient, ebenſo muß die Kunſt, nachdem ſie als Architectur den unorganiſchen Stoff zu einem idealen Raume umgebildet hat, auch das Lebendige aufſtellen, für das dieſer Raum iſt; ſie muß das Reich der abſtracten Linien verlaſſen und die beſeelte organiſche Geſtalt zu ihrer Aufgabe machen, und dieß iſt die Plaſtik. Dieſer Fortſchritt bleibt jedoch bei einer Grenze ſtehen, in welcher ſich die unmittelbare Herkunft aus der Architectur noch verräth. Sie ſtellt nämlich die organiſche Geſtalt in ſchwerem, den Raum nach allen Dimenſionen erfüllendem Stoffe dar und gibt ihr dadurch den Charakter des Dauernden, einfach Seienden. Was ſie gibt, iſt die reine Form, der Körper als ein Bau der Seele, als ein „ſchönes Gewächſe“, und ſo entſpricht ſie, wie die Baukunſt der unorganiſchen Naturſchönheit, dem Reiche der organiſchen, das menſchliche Weſen mitbegriffen, ſofern es noch als unmittelbare Einheit des Geiſtigen und Leiblichen gefaßt wird. Die Malerei ſteht, wie dieß von Hegel ſo erſchöpfend nachgewieſen iſt, an der Grenze der bildenden Künſte. Gerade dadurch, daß ſie nur einen Schein der räumlichen Dimenſionen gibt, hebt ſie ſich aus der Materialität heraus und nähert ſich den Künſten, deren Darſtellungsmittel nicht ein materiell ruhendes, ſondern ein geiſtig bewegtes iſt. Durch die Aufnahme der Farbe in ihren unendlichen Verhältniſſen zum Lichte wird der ganze

Geiſt der Auffaſſung ein anderer. Wie nämlich die Natur überhaupt aus einem anderen Standpunkte angeſchaut wird, wenn nicht mehr die compacte Beſtimmtheit der Geſtalt das eigentliche Augenmerk iſt, ſondern die Magie des Lichts und Schattens und der Farbe über alle Gegenſtände eine gewiſſe geiſtige Stimmung verbreitet, ebenſo kommt es in der Darſtellung der Perſönlichkeit aus demſelben Grunde jetzt nicht mehr auf die reinen Formen des Gliederbaues, an welche ſich die Plaſtik hält, allein an, ſondern auf den geiſtigen Ton, der ſich über das Ganze deſſelben ergießt und ſich im Angeſichte, im Auge vor Allem concentrirt. Hiemit iſt die Darſtellung einer unmittelbaren Einheit von Geiſt und Sinnenleben, in welcher die Plaſtik ſich bewegt, aufgehoben und die leibliche Geſtalt zur bloßen, für ſich unſelbſtändigen Hülle des Geiſtes herabgeſetzt, der, in ſeine Unendlichkeit zurückgegangen, nunmehr aus jener wie ein Licht aus einem gebrochenen Dunkel hervorſcheint.

In der logiſchen Folge dieſer drei objectiven Künſte wiederholt ſich zugleich die hiſtoriſche der Hauptformen des äſthetiſchen Ideals und dieß iſt, wie oben bemerkt, in der Ausführung ſelbſt, wo von den Hauptmomenten der Geſchichte jeder dieſer Künſte die Rede ſein muß, nachzuweiſen. Nur darin iſt die Analogie keine vollſtändige, daß man hier die ſymboliſche oder orientaliſche Phantaſie von der klaſſiſchen trennen, dagegen die romantiſche und moderne zuſammennehmen muß. Die Baukunſt nämlich ſagte vorzüglich der dunkeln Erhabenheit der Orientalen zu, die Plaſtik war ſo ſehr der Ausdruck des griechiſchen Geiſtes, daß auch alle andern Künſte in ihrem Sinne behandelt wurden, die Malerei gehört weſentlich den germaniſchen und germaniſch-romaniſchen Völkern, welche, vom Chriſtenthum durchdrungen, den Ausdruck

der Innigkeit und Innerlichkeit in aller Kunſt ſuchten und zuerſt das romantiſche, dann auf einer ſpäteren Entwicklungsſtufe das moderne Ideal ſchufen. Es verſteht ſich übrigens, daß dieſe auf einem untergeordneten Punkte ſich ergebende Veranlaſſung, die Ideale anders einzutheilen, keine Aufforderung enthalten kann, von der erſten Eintheilung abzugehen. Im vorliegenden Falle tritt der Unterſchied der orientaliſchen Kunſt von der klaſſiſchen und das Gemeinſame des romantiſchen und modernen Ideals ſtärker hervor, zwei Punkte, die wir in der Lehre von den Hauptformen des Ideals nicht überſahen, aber gegen das Gemeinſame dort und das Unterſcheidende hier aus guten Gründen zurückſtellten.

Zwiſchen dieſe Gruppe von objectiven Künſten nun und zwiſchen die höchſte und erfüllteſte Form der Kunſt in die Mitte iſt die ſpecifiſch ſubjective Kunſt, die Muſik, zu ſetzen. Sie ſteht im ganzen Syſtem der Künſte ſo eigenthümlich da, daß ſie mit keiner andern in Eine Kategorie zuſammengenommen werden darf. Zunächſt beſteht ihre Eigenthümlichkeit darin, daß ſie auf alle räumliche Darſtellung für das Geſicht verzichtet; das Object ſowohl, welches, als das Subject, für welches ſie darſtellt, iſt der Geiſt in ſeinem rein innerlichen Zeitleben; die ganze Körperwelt iſt in dieſe Tiefe zurückgeſchlungen. Hierauf beruht der Vorzug der Muſik vor den bildenden Künſten. Das Material nämlich, worin ſie darſtellt, iſt der Ton. Zur Hervorbringung deſſelben braucht es zwar ein Räumliches, einen Körper; aber gerade im Tönen hebt dieſer, momentan wenigſtens, ſein Fürſichbeſtehen im Raume auf, er wird für Anderes und theilt ſich mit. Dieſe Mittheilung gelangt an den Nerv des Subjects und durch denſelben zu deſſen innerer Empfindung. So kehrt durch den Klang die

ganze räumliche Welt in den einfachen negativen Punkt der Subjectivität ein. Diese Bewegung ist nun eben die Aufhebung des Raums in die Zeit, die Zeit aber ist die Form des subjectiven Lebens, oder richtiger das Subject die lebendige, sich empfindende Zeit. In dieser Verflüchtigung des Raums in die Zeit, worauf eben die Geistigkeit der Musik beruht, liegt aber auch die eigenthümliche Beschränkung und Mangelhaftigkeit dieser Kunst. Es ist nämlich das ästhetische Grundgesetz, daß das geistig Innerliche auch erscheine. Die eigentliche Hauptform aller Erscheinung ist die des Sichtbaren, die Verwirklichung der Ideenwelt ist Verkörperung. Diese Form, welche mit dem adäquateren Ausdruck des rein geistigen Lebens, den die Kunst allerdings suchen muß, so gewiß vereinbar ist, als der Geist wesentlich in seinem Leibe sich realisirt, hat die Musik hinter sich gelassen und die Wiederherstellung derselben in einer höheren Weise noch nicht gefunden. Die Musik kann und soll nicht *malen*. Ihr Charakter ist Gegenstandslosigkeit. Die ganze Welt der Körper kann sie nur mittelbar darstellen, nämlich in ihrer subjectiven Wirkung. Von dem Leben des subjectiven Geistes fallen aber alle Formen, worin die Entgegensetzung zwischen Subject und Object wirklich vollzogen ist, aus demselben Grunde — weil sie nämlich keine Objecte geben kann — für die Musik weg und es bleibt ihr nur die ungeschiedene Einheit der verschiedenen psychischen Functionen, das reine Innewerden seiner selbst, *die Empfindung*, der dunkle Schoos, aus welchem alle bestimmten Seelenthätigkeiten auftauchen, dessen Erinnerung sie in ihrem Verlaufe begleitet, und in welchen sie erlöschend zurücksinken. Somit ist die Musik eine rein subjective Kunst; die ganze sichtbare Gestaltenwelt und die ganze Welt gei-

ſtiger Thätigkeiten, die ein Object vorausſetzen, kann ſie nur durch das Medium ihrer Reſonanz in der Empfindung ausſprechen. In ſich zwar hat die Empfindung ein unendliches Leben beſtimmter Unterſchiede; aber verglichen mit den andern Sphären des Geiſtes iſt ſie doch nur ein unbeſtimmtes Weben in ſich.

Die Muſik hat Alles und hat Nichts; dieß iſt ihre eigenthümliche Antinomie und der Grund, warum über keine Kunſt ſo großer Widerſtreit der Urtheile herrſcht. Wer implicirte Unendlichkeit ſucht, den entzückt ſie, wer objective Beſtimmtheit ſucht, den täuſcht ſie. Sie beglückt das Weib und den weichen, innigen Mann, ſie genügt dem ſcharfen, denkenden Geiſte nicht. Sie iſt für den, der auf das Sehen organiſirt iſt, zu abſtract geiſtig; für den, der die höchſte Form der Kunſt, die Poeſie im Auge hat, zu ſinnlich. Sie konnte bei den Alten ſich nicht in ihrem eigenthümlichen Weſen ausbilden, ſie waren zu plaſtiſch, zu ſinnlich; ſie gehört dem romantiſchen und modernen Ideale an, alſo dem geiſtigeren, dem Ideale der Innerlichkeit; aber hier blüht ſie am meiſten bei den ſinnlicheren Völkern und das Theater beherrſcht ſie, wo das geiſtigere Drama in Verfall gekommen iſt. Ich füge hier nur einen Wink über einen Punkt bei, worin uns Hegel ganz im Stiche läßt, nämlich die geſchichtlichen Hauptmomente der Muſik, deren Darlegung zugleich die Aufzählung ihrer wichtigſten Gattungen iſt. Es läßt ſich auch hier ganz ungeſucht unſere durchgängig angewandte Kategorie geltend machen. Die Muſik beginnt objectiv mit dem ſtrengen Kirchenſtyle, ſie nimmt das Subjective aus dem Volkslied auf, führt es als erwärmendes Element in ihre ſtrenge Einfachheit ein, bildet ſo das auf dem Uebergang ſtehende Oratorium, und vereinigt endlich beide Ge-

genſätze in der wahrhaft modernen Form, der weltlich freien Muſik, der Oper. Es liegt hier ſchon ganz nahe, ſtatt der Benennung objectiv u. ſ. w. die Terminologie der Dichtkunſt epiſch, lyriſch, dramatiſch anzuwenden, ja die Oper muß ſchon dramatiſch genannt werden; wir ſtehen dicht an der Grenze der Poeſie. Wir müſſen nämlich die Muſik nicht nur nach rückwärts betrachten als diejenige Kunſtform, worin die Körperwelt, das Element der bildenden Künſte, in das rein innerliche Weben der Subjectivität zerſchmilzt. Sie hat eine andere Kunſt vor ſich, in welcher die Einſeitigkeit ihrer bildloſen Subjectivität durch Erneuerung der objectiven Anſchauung in höherer Form ſich herſtellt; eine Kunſt, welche mit dem Vorzuge der Muſik die Vorzüge der bildenden Künſte vereinigt und daher zu den übrigen Künſten ſich ebenſo verhält, wie die Kunſt überhaupt zu der bloß objectiven Exiſtenz des Schönen in der Natur und der bloß ſubjectiven in der Phantaſie, nämlich als die höhere Einheit, worin dieſe Gegenſätze erlöſchen. So erſcheint denn die Muſik als die Mitte zwiſchen den bildenden Künſten und der abſoluten Kunſt, ſie iſt das Ende jener und die Vorhalle dieſer, ſie iſt die Kunſt, worin der äſthetiſche Geiſt von der Zerſtreuung des Objectiven ſich ſammelt und zugleich zu einer vergeiſtigten Wiederherſtellung deſſelben ſich vorbereitet. Nicht umſonſt hat man die Muſik ſo häufig mit der Architectur verglichen, die Verwandtſchaft beſteht aber, um von den vielen andern gemeinſamen Merkmalen hier nicht zu reden, auch darin, daß die Muſik zur Poeſie ſich ebenſo verhält, wie die Baukunſt zunächſt zur Plaſtik und ſofort zu den anderen Künſten. Das unorganiſche, dunkel andeutende Gebilde der Architectur ſtimmt, es ſtimmt zur Erwartung der beſeelten Geſtalt, die uns

ſagt, was das Gebäude wollte; aus der dämmernden Nacht der Empfindung, in welche dieſe Räume, dieſe fließenden, ſteigenden Maſſen uns führten, blitzt das Ich hervor, die Perſönlichkeit, das Götterbild. Ebenſo löst die vorbereitenden, ſpannenden Gefühlsräthſel der Muſik das Wort: die Poeſie.

Ich habe es nun zu rechtfertigen, warum ich die Poeſie als die ſubjektiv-objektive, oder die abſolute Kunſt an die Spitze der Künſte und ſomit des ganzen Syſtems ſtelle. Wir knüpfen an die Muſik an. Die Poeſie bedient ſich wie dieſe des Tons und iſt gegen deſſen rhythmiſche Bildung nicht gleichgültig; ein Beweis, daß ſie aus der Muſik herkommt. Allein ſie nimmt nicht den Ton überhaupt in ſeiner Unbeſtimmtheit, ſondern den artikulirten Ton, das Wort, die Sprache zu ihrem Ausdrucksmittel. Dieſe iſt aber nicht das Material für die Poeſie, wie der ſichtbare Körper für die bildenden Künſte, der Ton für die Muſik. Sie hat vielmehr gar kein ſinnliches Material mehr und die Sprache iſt ihr ein für ſich bedeutungsloſes Zeichen, wodurch ihre Einwirkung auf das rein geiſtige Material, in welchem ſie darſtellt, vermittelt wird. Das Weſen der Sprache beſteht darin, daß durch einen geiſtigen Mechanismus der Gewohnheit mit dem Vernehmen eines Wortes unmittelbar der durch daſſelbe bezeichnete Gegenſtand dem Geiſte gegenwärtig wird. Nur dieſer iſt daher das Element oder Material der Poeſie; ſie iſt Geiſt für den Geiſt ohne ein anderes Medium, als ein Zeichen, das für ſich gar keine Selbſtändigkeit hat; ſie iſt die geiſtigſte unter allen Künſten. Die Muſik iſt ebenfalls Geiſt für den Geiſt, aber nur empfindender Geiſt, der im Tone und unmittelbar verſchmolzen mit dieſem dem empfindenden Geiſte ſich mittheilt; die Poeſie aber,

indem ſie den Ton zum Worte erhebt, hält nicht nur feſt, was die Muſik erobert hat, das Zeitleben des Geiſtes in der unbeſtimmten Form der Empfindung, ſondern mit dem beſtimmten Worte wendet ſie ſich an den beſtimmten Geiſt, der aus der Dämmerung des Gefühls heraus iſt. Freilich aber nicht an den denkenden Geiſt, denn wir bleiben im äſthetiſchen Gebiete, ſondern an den Geiſt als Phantaſie. Hier liegt nun der Punkt, wo es einleuchtet, wie und warum die Poeſie mit der ſubjektiven Innerlichkeit der Muſik zugleich wieder die ganze objektive Welt der Gegenſtände, der Sichtbarkeit in ihr Bereich zieht. Die Phantaſie nämlich iſt die zu idealer Form erhobene Einbildungskraft, dieſe aber nichts anderes, als die innerlich geſetzte Sinnlichkeit. Indem daher die Dichtkunſt im Elemente der Phantaſie darſtellt, indem ſie mit Phantaſie für Phantaſie arbeitet, ſo gewinnt ſie ohne ein ſinnliches Material die ganze Macht und den ganzen Umfang der Sinnlichkeit wieder, es ſtehen ihr in geiſtiger Form alle Wirkungen zu Gebote, welche den anderen Künſten eigen ſind: ſie kann der inneren Vorſtellung Gebäude, Bildwerke, Gemälde, dem inneren Gehör Melodieen vorführen und iſt alſo eine geiſtige Totalität aller Künſte. Nicht als ſänke ſie darum auf die Stufe der Phantaſie zurück, wie wir ſie im zweiten Theile als eine noch unerſchloſſene, ein bloß inneres Ideal kennen lernten; es iſt nicht mehr die Phantaſie vor der Kunſt, ſondern die Phantaſie, wie ſie die Geſtaltenwelt aller vorangehenden Künſte in ſich aufgenommen hat und bereichert mit dieſer in ſich zurückgegangen iſt, aber nicht um in ſich verſchloſſen zu bleiben, ſondern ſich mitzutheilen und Phantaſie an Phantaſie zu entzünden. Die Poeſie hat alſo, was alle anderen Künſte haben, auch, aber

zugleich unendlich viel mehr. Sie kann nicht bloß, wie die Muſik, den Wiederhall aller geiſtigen Eindrücke in der Empfindung geben, ſondern jede beſtimmteſte geiſtige Thätigkeit ausſprechen, ſie kann ſagen, was ſie will, die Zunge iſt der Kunſt erſt jetzt wahrhaft gelöst. Ja ſie kann, was wir vorhin im Allgemeinen abweiſen mußten, im Einzelnen allerdings auch in ſich aufnehmen, nämlich reine Gedanken, ſofern ſie nur aus Leidenſchaft fließen und Leidenſchaft wecken. Sie ruft aber nicht nur die ganze Bilderwelt der objectiven Künſte vor die Phantaſie, ſondern ſie belebt ſie, ſie nimmt ſie in geiſtigem Fluſſe mit ſich fort und führt ſie am Bande der zuſammenhaltenden geiſtigeren Bedeutſamkeit ſchwebend vorüber.

Der erſte Abſchnitt umfaßte unter der Kategorie der Objectivität drei Künſte, der zweite ſtellte unter der Kategorie der Subjectivität nur Eine Kunſt auf, was ſeinen Grund in der ganz beſonderen Eigenthümlichkeit hatte, womit die Muſik allein und ohne ihres Gleichen ſteht. Dieſer dritte Abſchnitt befaßt nun zwar unter der Kategorie des Subjectiv-Objectiven wieder nur Eine Kunſt, aber dieſe Kunſt theilt ſich, da ſie die Totalität aller Künſte iſt, beſtimmter als jede andere, in gewiſſe ſelbſtändige Gattungen, in welchen das ganze Syſtem der Künſte wiederkehrt. Dieß iſt nun derjenige Punkt, wo meine Gliederung der Aeſthetik ſich am vollſtändigſten bewährt, indem das Syſtem auf ſeiner höchſten Stufe ſich ideal wiederholt und ſo völlig in ſich ſelbſt zurückgeht: das ganze Syſtem, nicht nur das Syſtem der einzelnen Künſte, wie wir ſie ſogleich ſehen werden.

Es tritt nämlich noch einmal hier das Theilungsgeſetz auf, das durch unſer Ganzes geht, und ſcheidet die Poeſie in drei Gattungen, die objective oder das Epos, die ſubjective oder die Lyrik, die ſubjectiv-objective oder das Drama.

Die objective Gattung oder das Epos entſpricht im zweiten Theile der Naturſchönheit, im dritten den bildenden Künſten.

Die ſubjective Gattung oder die Lyrik entſpricht: im zweiten Theile der (bloß ſubjectiven) Phantaſie, im dritten der Muſik.

Die ſubjectiv-objective Gattung oder das Drama entſpricht: dem dritten Theile, oder der Kunſt; im dritten Theile der ſubjectiv-objectiven Kunſt, oder der Poeſie, ſie iſt die Poeſie in der Poeſie, das Schöne im Schönen.

Es könnte nun nöthig ſcheinen, die Anwendung meiner überall durchgeführten Kategorie des Objectiven u. ſ. f. auf dieſe Gattungen zu rechtfertigen. Allein nicht nur muß Jedem, der die von der bisherigen Kunſtphiloſophie über dieſe Gattungen der Poeſie vielfach geführten Unterſuchungen kennt, ſogleich einleuchten, daß und warum jede unter die ihr zugetheilte Kategorie fällt, ſondern auch wer nur einen ungefähren Erfahrungsbegriff von dieſen Gattungen hat, muß ſich im Momente deutlich machen können, was gemeint iſt. Nur auf zwei Orte möchte ich einiges Licht werfen. Der eine iſt die Eintheilung der Lyrik, womit es bekanntlich ſo große Noth hat; aber auch hier ſchafft mein allgemeines Eintheilungsprincip Licht. In der unendlichen Inſectenwelt der lyriſchen Poeſie laſſen ſich nur dadurch Linien einer allgemeinſten Eintheilung ziehen, daß man von dem Verhältniſſe des Subjects zu ſeinem Gegenſtande ausgeht. Die Lyrik überhaupt iſt ſubjectiv, das Subject ſpricht ſein eigenes Innere aus, wie es vom Gegenſtande durchdrungen iſt. Allein dieſe Durchdringung iſt keine fixe und fertige, ſondern ein Prozeß. Die erſte Form dieſes Prozeſſes iſt die des Erhabenen, wo der Gegenſtand zu groß iſt, um dem Subjecte zu geſtatten, daß es ihn vertraulich in ſich hereinziehe

und ganz zu dem seinigen mache, wo es sich vielmehr durch die Größe desselben aus seinem eigenen Centrum gehoben fühlt und ihn nun im Aufschwunge der höchsten Begeisterung zu erreichen strebt; so die Hymne, der Dithyrambe, die Ode. In der Hymne läßt das Subject in gemessener Ruhe seinen Gegenstand noch über sich stehen, in dem Dithyramben berauscht es sich von ihm, indem es ihn in sich hereinzuziehen ringt, in der Ode ist es bereits wieder zu sich gekommen, Reflexion, Absicht, Künstlichkeit kann sich geltend machen. Diese Formen wurden vorzüglich von der klassischen Poesie, als einer überhaupt wesentlich objectiven, gepflegt. Dagegen fällt im eigentlichen Liede der Gehalt mit dem Subjecte einfach in Eins zusammen, sie gehen unmittelbar in einander auf, so daß das Subject sich selbst frei gehen läßt, indem es den ganz in es übergegangenen Gehalt in ungezwungener Natürlichkeit ausspricht, welcher hier allerdings auch ein menschlich näher liegender und vertrauterer ist. Doch hat es selbst wieder eine Geschichte, die mit einer epischen Form, dem Heldenliede, der Ballade, Romanze beginnt. Es hat seiner Innigkeit wegen im romantischen und modernen Ideale, vorzüglich in jenem, reicher geblüht, als im klassischen. Diese Blüthe war namentlich eine Blüthe des Volksliedes, dessen Begriff hier zu bestimmen ist. Eine dritte Form der Lyrik endlich umfaßt alle diejenigen Gattungen, worin die beginnende Ablösung des Gehalts von dem Subjecte, das er durchdrungen hatte, durch einen Ton der mit Wehmuth oder mit heiterem Spiele sich selbst betrachtenden Empfindung sich ausspricht: die Elegie, das Sonett mit den verwandten romanischen Formen, die vielen contemplativen Gedichte der neueren Zeit und endlich an der Grenze der Prosa das Epigramm.

Die dramatiſche Poeſie iſt in jeder Beziehung die vollkommenſte Form der Dichtkunſt und der Kunſt überhaupt, weil ſie das Grundgeſetz aller Kunſt: Einheit der Subjectivität und Objectivität am vollkommenſten erfüllt. Das Drama zeigt uns ein Geſchehen, dies iſt objectiv, epiſch. Aber dies Geſchehen iſt kein Vergangenes, das wir durch einen Dritten hören, ſondern die dabei betheiligten Perſonen treten gegenwärtig vor uns, ſprechen in der Form des Monologs und Dialogs ihr bewegtes Inneres aus, gerathen dadurch in Colliſion und ſo entſteht vor unſeren Augen dieſe Geſchichte, welche aber eben darum vielmehr Handlung iſt. Dies iſt ſubjectiv oder lyriſch, nicht bloß ſofern eben dieſe poetiſchen Perſonen ihr Inneres ausſprechen, ſondern aus dem tieferen Grunde, weil der Dichter in ihnen ſein zur Menſchheit erweitertes Inneres ausſpricht. Dadurch ſind jene Gegenſätze in letzter Inſtanz vereinigt. Der Dichter iſt ganz abweſend und eben daher ganz gegenwärtig. Er iſt ganz in ſeinem Werke aufgegangen, dieſes iſt ganz ſelbſtſtändig, losgelöst vom Dichter, und er iſt ganz darin.

Wir ſehen alſo die Handlung aus dem bewegten Inneren der auftretenden Perſonen werden. Dieſes, das geiſtig innerliche Leben des Subjects, iſt ihr Quellpunkt. Das Innere wirkt Handlungen, nur ſofern es aus der bloßen Innerlichkeit in die Form des Zwecks und ſeiner Vollführung übergeht, d. h. als Wille. Der letzte Grund alles Geſchehens iſt alſo hier der Wille oder die freie Selbſtbeſtimmung, daher gehört das Drama auch weſentlich dem freien Geiſte des modernen Ideals an. Dieſer Wille darf aber nicht der abſtracte, bloß formale ſein, ſondern der von weſentlichen, ſittlichen, allgemein menſchlichen Motiven

erfüllte, der Charakter. Indem er gemäß ſeinem Motive handelt, ruft er die Gegenwirkung des von dem entgegengeſetzten Zweck erfüllten Willens hervor, denn die harmoniſche Totalität der ſittlichen Zwecke tritt in der Wirklichkeit durch Spaltung ihrer Momente in disharmoniſche Einſeitigkeit auseinander. Dieſe Colliſion erzeugt Kampf, Kampf erzeugt Leiden, Untergang, und es kommt an den Tag, daß die Leidenden ſelbſt nur die Vollſtrecker des abſoluten Willens waren, der die Einſeitigkeit und Verkehrtheit dieſer Vollſtreckung an ihnen richtet; und hiemit ſtehen wir wieder im Tragiſchen. Der Wille, ſein Kampf und ſeine Niederlage können aber auch, indem die Subjectivität im Bewußtſein ihrer Unendlichkeit alle weſentlichen Zwecke in Widerſpruch auflöst, komiſch ſein. Das Tragiſche und Komiſche ſind die reifſten Formen des Schönen; es erſcheint in ihnen der innerſte Gehalt der Geſchichte, des Menſchenlebens. Nun ziehen ſich zwar dieſe beiden Momente des Schönen durch das ganze Reich der Künſte, bald verborgener, bald ausgeſprochener hervortretend, hindurch, in keiner Gattung aber werden ſie ſo tief und umfaſſend ausgebildet, wie im Drama, wo ihr innerſtes Weſen ſo an den Tag tritt, daß ſich zwei beſondere Formen bilden, Tragödie und Komödie, welche als ihre eigentliche Verwirklichung jenen ihren Namen gaben. Das Tragiſche und Komiſche ſind aber nur Momente im Schönen; das Schöne ſelbſt iſt ihre Einheit. Die moderne Poeſie hat es gewagt, den Humor ſelbſt in die Tragödie einzuführen, mit der höchſten tragiſchen Stimmung den freien Blick in die Widerſprüche des Lebens zu verbinden: in dieſer geſättigtſten Form hat das Schöne ſeine völlige Wirklichkeit und das Syſtem iſt geſchloſſen.

Ich konnte in dieſer Skizze mich nicht auf die bloß anhängenden **Künſte** einlaſſen, d. h. auf diejenigen, welche theils dem Nutzen **dienen** und nur beiläufig mit dem Nützlichen das Schöne verbin**den**, theils zwar das Schöne direkt bezwecken, aber ſeine Dar**ſtellung** in einem Materiale vornehmen, das, an ſich für andere **Zwecke** gebildet, ſeine eigenen dem jetzt vorliegenden Kunſtzwecke **fremden** Charakterzüge in unmittelbarer, der künſtleriſchen Umge**ſtaltung** bis zu einem gewiſſen Grad widerſtrebender Lebendigkeit **beibehält**. Zu den letzteren gehört die Schauſpielkunſt, denn der **Schauſpieler** giebt ſeine eigene Perſönlichkeit als Material her, um **eine** fremde poetiſche darzuſtellen. Ganz und ohne Reſt kann **dieſes**, von der jeweiligen Aufgabe ganz unabhängig ausgebildete, **Material** niemals in der gegebenen poetiſchen Perſönlichkeit auf**gehen**. Dennoch iſt die Schauſpielkunſt die höchſte unter den un**ſelbſtändigen Künſten**, denn der Schauſpieler muß mit allen **Mitteln** der Phantaſie die Abſichten des Dichters reproduciren und das widerſtrebende Materigl ſeiner Perſönlichkeit durch vollkom**mene** Verſetzung ſeines Geiſtes in die erdichtete wahrhaft künſt**leriſch** beherrſchen und umbilden. Keine unter den ſelbſtändigen **Künſten** ſteht aber auch mit der zu ihr gehörigen unſelbſtändigen in einem ſo weſentlich geforderten Zuſammenhang; das Drama ſoll theatraliſch ſein, ſoll ſeine volle Wirkung auf die Gemüther durch die Aufführung erreichen. Dies iſt nun der für unſern Zu**ſammenhang** wichtige Punkt. Indem nämlich die höchſte Gattung der Kunſt zur inneren Vorſtellung, auf welche ſich die andern Zweige der Poeſie beſchränken, auch die äußere Anſchauung und ihre ganze rapide Wirkung hinzunimmt, ſo kehrt ſie auf dieſem

Gipfel der höchsten Geistigkeit zur Unmittelbarkeit zurück und so erst hat ihr Begriff seinen ganzen logischen Prozeß durchlaufen.

Ich gebe nun zur besseren Uebersicht meine Eintheilung des ganzen Systems in der beiliegenden Tabelle. Hiezu habe ich zunächst zu bemerken, daß das Gesetz der dreigliedrigen Eintheilung zwar drei Haupttheile fordert, nicht aber je drei Abschnitte für die einzelnen Theile. Denn der Begriff, der jedem Haupttheile zu Grunde liegt, zerlegt sich gerade gemäß jenem Gesetze immer in zwei Momente, welche sich erst in den Unterabtheilungen der einzelnen Abschnitte wieder vereinigen und so vereinigt sogleich zu einem weiteren, höheren Begriffe führen. So bildet also z. B. im zweiten Abschnitte des ersten Theils (I, B, c) die Herstellung des Schönen aus dem Gegensatze des Erhabenen und Komischen zu seiner erfüllten Einheit nicht einen dritten Abschnitt C., denn wir haben hier keine besondere Gestalt des Schönen, sondern eben das Schöne, das nun, so mit seinen Momenten erfüllt, unmittelbar in eine neue Form, in seine erste objective Existenz II, A. übergeht. Ebenso bedingt die letzte Form der Phantasie, die des modernen Ideals im zweiten Abschnitte des zweiten Theils (II, B, c, γ), nicht einen dritten Abschnitt C., sondern nun ist eben der Begriff der Phantasie reif, um zu seiner Verwirklichung III, A. hinübergeführt zu werden. Ferner ist noch zu bemerken, daß ich, um diese Tabelle nicht zu weitläuftig zu machen, nicht von jedem Begriff seine Unterabtheilungen aufgeführt habe, wie denn z. B. die in obiger Darstellung unterschiedenen Formen des Witzes und Humors, die verschiedenen Reiche der organischen Schönheit, die unter das antike Ideal subsumirten Formen der orientalischen, griechischen, römischen

Phantaſie hier nicht herausgehoben werden. Nur da, wo es mir für die Analogie mit anderen Abtheilungen wichtig zu ſein ſchien, ging ich in die ſpecielleren Unterabtheilungen ein; ſo hob ich z. B. die Hauptzweige der Muſik hervor, um darauf hinzuweiſen, daß hier ſchon die Gattungen hervortreten, welche beſtimmter in der Poeſie ſich ſcheiden; bei den anderen Künſten ließ ich mich der Kürze wegen darauf nicht ein.

II. Das Schöne an ſich, ſein allgemeiner Begriff, Metaphyſik des Schönen.

A. Das einfach Schöne.

a) Die Idee.

b) Das Bild.

c) Die abſolute Einheit der Idee und des Bildes.

B. Der Widerſpruch im Schönen oder der äſthetiſche Contraſt.

a) Das Erhabene (objectiv).

α) Das Erhabene der Natur (objectiv).

β) Das Erhabene des ſubjectiven Geiſtes.

γ) Das Erhabene des abſoluten Geiſtes oder das Tragiſche (ſubjectiv-objectiv).

b) Das Komiſche (ſubjectiv).

α) Das naiv Komiſche (objectiv).

β) Der Witz (reflectirt, ſubjectiv).

γ) Der Humor (ſubjectiv-objectiv, abſolute Komik).

c) Herſtellung des Schönen aus dieſem Widerſpruche, Rückkehr deſſelben in ſich als vermittelte Einheit dieſer Gegenſätze (ſubjectiv-objectiv).

III. Das Schöne in einſeitiger Exiſtenz.

A. Die objective Exiſtenz des Schönen oder die Naturſchönheit.

a) Die unorganiſche Naturſchönheit (objectiv).

b) Die organiſche bis zum Menſchen, der aber zugleich eine neue Reihe eröffnet (ſubjectiv).

c) Das menſchliche Weſen, am vollkommenſten ausgeprägt im Staate (ſubjectiv-objectiv).

α) Der antike Staat (objectiv).
β) Der Feudalſtaat (ſubjectiv).
γ) Der moderne Staat (ſubjectiv-objectiv).

B. Die ſubjective Exiſtenz des Schönen oder die Phantaſie.

a) Die Phantaſie überhaupt.

α) Die ſinnliche Anſchauung (objectiv).
β) Die Einbildungskraft (ſubjectiv).
γ) Die eigentliche Phantaſie oder das Ideal (ſubjectiv-objectiv).

b) Die Grade der Ausſtattung des Subjects mit der Phantaſie.

α) Talent.
β) Fragmentariſches Genie.
γ) Genie.

c) Die Phantaſie der Völker oder die geſchichtlichen Hauptformen des Ideals.

α) Das antike oder objective Ideal.

β) Das Ideal der phantaſtiſchen Subjectivität, oder das romantiſche.

γ) Das moderne Ideal oder das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft freien und zugleich mit der Objectivität verſöhnten Subjectivität.

III. Die ſubjectiv-objective Exiſtenz des Schönen oder die Kunſt.

A. Das Kunſtwerk überhaupt.

a) Die Objectivität der Darſtellung in Rückſicht auf hiſtoriſche Treue u. ſ. w.

b) Die Manier (ſubjectiv).

c) Der Styl (ſubjectiv-objectiv).

α) Strenger Styl.

β) Hoher Styl.

γ) Gefälliger, rührender Styl.

B. Die Künſte.

a) Die objectiven oder bildenden Künſte.

α) Die Baukunſt (objectiv).

β) Die Plaſtik (Eindringen des Subjectiven noch als unmittelbare Einheit des Geiſtes mit ſeinem Leibe.)

γ) Die Malerei (Durchdringen des Subjectiven).

b) Die ſubjective Kunſt oder die Muſik.

α) Die kirchliche Muſik (objectiv).

β) Die Liedermuſik (ſubjectiv).

γ) Die Oper (ſubjectiv-objectiv).

c) Die subjectiv-objective Kunst oder die Poesie.

α) Das Epos (objectiv).

β) Die lyrische Poesie (subjectiv).

γ) Das Drama (subjectiv-objectiv).

1) Die Tragödie.

2) Die Komödie.

3) Höhere Einheit des Tragischen und Komischen.

V.

Vorschlag zu einer Oper.

Vorſchlag zu einer Oper.

Ich möchte die Nibelungenſage als Text zu einer großen heroiſchen Oper empfehlen. Hier gibt es freilich mancherlei zu bevorworten.

Ausgehen muß ich von dem Gedanken, welcher die in dieſer Sammlung enthaltenen Kunſt-Kritiken überall durchdringt: es iſt Reſultat der ganzen Kunſtgeſchichte, daß die Kunſt jetzt auf den geſchichtlichen Boden als den realen Schauplatz des Ideals hingewieſen iſt. Die Malerei hat die tranſcendente Mythenwelt verlaſſen, die naturwahre Wirklichkeit in Landſchaft und Genre-Bild ergriffen und ſoll von da zu den großen Aufgaben der Geſchichte aufſteigen. Die Poeſie ſoll das politiſche Drama, das Schiller eröffnet hat, im Geiſte Shakſpeare's zur Höhe ausbilden. Schiller ſchritt, wie er ihm an rein poetiſcher Begabung auch nachſtehen mochte, dadurch entſchieden über Goethe hinaus, daß er den engen Boden der ſubjectiven Bildungskämpfe in einer Welt, die von keiner politiſchen Bewegung weiß, hinter ſich ließ. Hier iſt eben der Punkt, wo wir die Parallele mit der dramatiſchen Muſik auffaſſen müſſen. Unſere Oper hat das Leben der ſubjectiven Empfindungswelt zur Genüge ausgebeutet; ſie ſoll an die großen objectiven Empfindungen gehen. Alle Muſik iſt ſubjectiv, allein es iſt ein Unterſchied zwiſchen der ſubjectiven Welt einer frommen Seele oder eines glänzenden Verführers und eines Helden, es iſt ein Unterſchied, ob indianiſche Wilde, erzürnte Bauern, luſtige Jäger, oder ob

edle Völkerchöre Luft und Schmerz in Tönen befreien. Es kann freilich nicht bei Zoll und Linie angegeben werden, wie eine wahrhaft heroiſche Muſik von dem muſikaliſchen Ausdruck anderer ſtarker Leidenſchaften verſchieden ſei; der Text, die Fabel, die Charaktere und die Muſik heben und tragen ſich gegenſeitig. Es muß mich Alles trügen, oder es iſt noch eine andere, eine neue Tonwelt zurück, welche ſich erſt öffnen ſoll; die Muſik hatte in Mozart ihren Goethe, in Haydn ihren Klopſtock, in Beethoven ihren Jean Paul, in Weber ihren Tieck: ſie ſoll noch ihren Schiller und Shakſpeare bekommen, und der Deutſche ſoll noch ſeine eigene große Geſchichte in mächtigen Tönen ſich entgegenwogen hören. Die Nibelungenſage enthält nicht eigentlich Geſchichte, davon wird nachher die Rede ſein; wir halten zuerſt das Moment des Heroiſchen in der beſonderen Beſtimmung des Vaterländiſchen feſt.

Die Oper behandelte wie das älteſte Schauſpiel (nicht das volksthümliche, ſondern das der Kunſtpoeſie, der Opiziſchen und Gottſchediſchen Schule nämlich) zuerſt Stoffe aus der antiken Welt, paſtorale und heroiſche. Es fehlt in den heroiſchen Opern Glucks, in ſeiner Alceſte, Iphigenie nicht an wahrhaft großen heroiſchen Stellen. Allein dieſe Empfindungstöne waren in eine fremde Welt hineingelegt, wir wollen eine heimiſche, eine eigene, eine nationale in der Muſik ſo gut als in der Poeſie. Goethes Iphigenie iſt ein Meiſterwerk, allein die fremde Fabel, die fremde Form des Bewußtſeins, ſo viel deutſches Herz und moderne Humanität auch hineingetragen ſein mag, trennt dieſes Drama doch vom vaterländiſchen Boden, von der Sympathie des Volkes, und ſichert ihm nur auf entfernten Höhen die Bewunderung weniger Kenner. Ein deutſcher Stoff führt aber noch eine andere Welt von Empfin-

bungstönen mit sich als ein griechischer, selbst wenn ein Goethe ihn neu beseelt, und die gemessene deklamatorische Strenge eines Gluck, in Anschließung an die Franzosen ausgebildet, ließ eine ganze musikalische Welt dem deutschen Gemüthe noch übrig. Mozarts Stärke ruht in der feurigen Welt der südlichen Leidenschaft; alles Weiche, alles Süße, alles Schmeichelnde und Verführerische, aber auch alles Finstere dieses heißen Lebens-Elements erschöpft er in einer Unendlichkeit von Tönen; die rührende Stimme des Herzens, die Posaunentöne der ewigen Gerechtigkeit flöten und donnern dazwischen, auch die tiefsten Stimmen der moralischen Besinnung weiß er anzuschlagen, aber dieser italienisch fühlende Oestreicher überschreitet doch die Kreise nicht, in welchen sich die Kämpfe der subjectiven Privatleidenschaft bewegen; große Handlungen der Helden und die mächtigen Geister des öffentlichen Lebens bleiben ihm ferne liegen und wie viel deutsches Herz aus seinen Werken spricht, die südliche Stimmung, die Reize feurigen poetischen Genußlebens im heiteren Italien, im glühenden Spanien, — da ist und bleibt seine Heimath. Spontini ist heroisch und bearbeitet heroische Stoffe, ja er wählt einen deutschen in seiner Agnes von Hohenstaufen, aber er arbeitet auch schon auf Effect, verseichtet das Heroische in das Militärische und Pomphafte und irrt dadurch weit von der gediegenen, körnigen Grandiosität ab, die wir für den von uns in Vorschlag gebrachten Stoff fordern. Ein solcher Stoff verlangte ohnedieß, hätte auch Spontini schon auf ihn fallen können, für seine grunddeutsche Natur einen deutschen Componisten. Beethoven war ein großer, ein gigantischer Geist, aber er war berufen, die inneren Wunder der Gemüthswelt in phantastischer Genialität durch den brausenden Kampf

ihrer wunderbaren Kräfte zu verfolgen und in der tausendstimmigen Symphonie ihre zartesten Geheimnisse, ihre tiefsten Erschütterungen, ihre räthselhaftesten Ahnungen, ihren springenden Scherz und ihr erhabenstes Grollen zu ergießen, nicht aber in dem strengen Maaß des Drama die deutlichen Motive einer ebenmäßigen Handlung, die strenge Gemessenheit des Charakters zu entfalten. Im Einzelnen ist ihm wohl auch das heroisch Große gelungen, Heldengröße und Heldentod triumphirt in seiner Musik zu Goethes Egmont, in seiner einzigen Oper Fidelio hat er, wie dieß ein gediegener Kenner, Am. Wendt, zugibt, den bürgerlichen Stoff bis zu heroischer Kraft der Empfindung gesteigert. Es sind wirkliche Ansätze in ihm zu dem Componisten, der für unseren Stoff uns vorschwebt, aber doch ist er zu sehr Romantiker, zu sehr geht er den wunderbaren Sprüngen und Uebergängen der launischen, obzwar tiefen Subjectivität nach, als daß wir glauben könnten, er wäre zu einem so gehaltenen Stoff berufen gewesen. Dem schmeichelnden Rossini fehlt Würde, Styl und Charakter zur wahrhaft großen dramatischen Musik. Weber rettet die Ehre der von den Italienern verführten deutschen Musik, er ist tief herzlich und was der Componist eines Stoffes aus unserer Heldensage vor Allem bedürfte, volksthümlich, aber er ist schon ganz Romantiker, die finstere, diabolische und die heitere elfenhafte Wunderwelt ist sein Gebiet. Im Nibelungenliede hat das Wunderbare, das in dem älteren Sagenbilde eine noch ungleich größere Rolle spielt, seine Kraft fast ganz verloren, es zieht sich nur wie ein leichter Nebel am Saume hin, Alles entwickelt sich, schon im Epos fast dramatisch, aus den Charakteren; dieß wäre keine Aufgabe für einen Romantiker gewesen.

Weber legt viel Nachdruck auf die Charakteriſtik, aber die Recken der alten Heldenſage und ihr gigantiſches Schickſal wollen eine andere Zeichnung, als Jägerburſche. Unter den lebenden Tonkünſtlern hätte Meyerbeer die meiſte Kraft zu einem ſolchen Stoffe; aber dieſe Kraft iſt nicht rein, ſie erſchreckt ſtatt zu erſchüttern, ſie betrübt ſtatt zu erheben, ſie überlädt ſtatt zu füllen, ſie iſt von der franzöſiſchen Effectſucht beſtochen.

Mit Einem Worte: wir haben die Muſik noch nicht gehabt, welche ein ſolcher Stoff fordert, und wir haben einen ſolchen Stoff in unſerer Muſik noch nicht gehabt, ſo wie wir in unſerer Poeſie noch keinen Shakſpeare, ſo wie wir noch keinen großen, nationalen, rein geſchichtlichen Maler gehabt haben.

Ich muß nun von meinem Stoffe reden, zunächſt von ſeinem Charakter überhaupt, noch abgeſehen von ſeiner muſikaliſchen Behandlung. Dieſer Stoff iſt *national*, das iſt das Erſte, was von ihm zu rühmen iſt. Ich meine nicht, man könne und ſolle unſerer Kunſt die Flügel beſchneiden, daß ſie nicht, wie es jetzt ihr offenbarer Drang iſt, in entfernte Zonen und Sitten hinausſchwebe, um ſich dort den Schauplatz ihrer Handlung zu ſuchen. Es kann auch in den fremden Rahmen der heimiſche Geiſt ſich ergießen und Goethe hat dieß in ſeiner Iphigenie gezeigt. Aber neben ſolchen Stoffen, die jetzt aus allen Zonen herbeigetragen werden, ſoll jedes Volk auch einige nationale Hauptſtücke beſitzen, worin der heimiſche Charakter aus dem heimiſchen Stoffe zu ihm ſpricht. Die Nibelungen-Helden ſind ächt deutſche Charaktertypen, wie ſich ſolche ein Volk in der vorgeſchichtlichen Zeit auf der Grundlage nicht weiter erkennbarer hiſtoriſcher Züge als Spiegelbild ſeiner beſten ſittlichen Kräfte dichtet. Die deutſche Milde und der

gefürchtete, anhaltende deutsche Zorn, die deutsche Gutmüthigkeit und Treue, die sich am stärksten in der eisernen Folge der tragischen Bestrafung einer Untreue ausspricht, der Frühlingsduft der Minne und der Schwertklang deutscher Tapferkeit, die zarte Schüchternheit und der zähe Eigensinn, der finstere Trotz, endlich das tiefe Menschheits- und Schicksals-Gefühl, worin alle diese bestimmten Töne sich wie in ihrem Elemente bewegen: dieß ist die weite und volle Brust unserer eigensten Volksnatur, die in diesem ewigen Gedichte voll und gesund athmet. Diese Grundzüge unserer sittlichen Volkswelt treten aber hier in den einfachsten Verhältnissen, unter den unverdorbensten sittlichen Begriffen in jener ungebrochenen, unvermischten Ursprünglichkeit auf, wodurch diese Gestalten dem Auge der modernen Bildung wie roh gehauene Riesenbilder erscheinen. Hier drängt sich sogleich die Frage auf, ob solche Gebilde fähig und würdig seien, das dramatische Interesse eines Zeitalters in Anspruch zu nehmen, das einmal eine tiefere, verschlungnere Welt des Bewußtseins in sich durchzuarbeiten hat, und dem daher mit solcher Einfalt nicht mehr gedient ist. Man kann uns leicht jene gezwungenen Bestrebungen der Deutschthümelei zur Last legen, welche uns das Nibelungenlied und die altdeutsche Poesie wie eine Volksbibel, wie eine Dichtung aufdrängen wollte, welche in unserer Zeit ebenso noch lebendig sein könne, wie in derjenigen, wo sie entstanden. Den Griechen allerdings blieb der Homer das absolute Buch, die Heroensage der absolute Stoff der Tragödie, nachdem ihre Bildung schon reif, ja überreif war. Allein das Verhältniß war doch ein ganz anderes. Einmal war der Stoff an sich schon ungleich gebildeter. Die homerischen Helden können sprechen, sie sind nicht von jener

wortarmen, gedrungenen Härte, wie die altdeutschen. Leicht und fließend entlastet sich ihr Inneres von Schmerz und Freude. Der Dichter beleuchtet wie mit einer freundlichen Sonne Land und Meer, Erde und Himmel, Natur und Kunst, Haus und Hof. Es liegt nicht der nordische Nebel über der ganzen Umgebung wie in der dunkel ahnungsvollen Vorzeit des deutschen Volkes. Der gebildetere Stoff konnte daher dem Volke auch in den Zeiten, da es selbst schon so gebildet war, daß es über die Naivität seines alten Heldenliedes lächeln mußte, noch immer an's Herz gewachsen sein; der raffinirteste Grieche erkannte sich in dieser poetischen Welt immer noch ganz anders wieder, als der jetzige Deutsche in dem Bilde seiner Heldensage. Auf der andern Seite hatte die Bildung der späteren Griechen mit dem vorgeschichtlichen Naturzustande doch keineswegs in dem Grade gebrochen, wie das moderne Deutschland mit den Helden der altdeutschen Wälder und Burgen. Wie viel fremde Elemente mußten wir erst in uns aufnehmen und in unsre Nationalität verarbeiten, wie mußte unser Vaterland sich zersplittern, durch welche schneidende Krisis mußten wir den Zuständen der Naivität Lebewohl sagen, bis wir da angekommen sind, wo wir sind! Wie ist unsere ganze Bildung eine errungene, nordischer Rohheit abgezwungene, während die griechische wie von selbst aus der Natur des Volkes hervorwuchs! So viel ist gewiß, daß durch diese große Entfremdung der Stoff der Nibelungensage ganz untauglich geworden ist zum reinen, nicht musikalischen Drama. Das Nibelungenlied nimmt zwar in eigenthümlichem Unterschiede von dem Epos der Griechen einen streng dramatischen Gang, hier wirken keine Götter ein, hier sind die Episoden sparsam, hier stürzt die Rache wie ein grollender Strom unaufhaltsam

über Fels und Wehr und ruht nicht, bis sie in allgemeinem Blutbad Freund und Feind vernichtet hat, hier kommt alles aus dem Willen und ist jeder der Schmied seines Glücks, hier erscheint das Schicksal als ein rein sittliches Gesetz. Aber es handelt sich jetzt nicht von dem mehr oder minder dramatischen Gange der Fabel, es handelt sich von dem Grade der Subjectivität in den Charakteren. Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesen-Weibern die Beredtsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus nothwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören, zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas Anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.

So wahr dieß ist, so ist aber doch sehr zu wünschen, daß es eine Form gebe, in welcher dieser Stoff dem modernen Gefühle genießbar würde, ohne seinen Charakter zu opfern. Denn recht gesund muß ja doch diese starke Kost dem verwöhnten Gaumen und den verdorbenen Säften unseres verzogenen Publikums sein. Von Vaudevilles, von Scribes Lustspielen, von Balletten gedeiht man nicht, „Habermark macht Buben stark“. Wir sollen uns nur schämen, uns so klein zu sehen, wenn diese Urgestalten wieder über unsere Bühne schreiten. Sie sind nicht zeitgemäß und ebendeßwegen am allerzeitgemäßesten. Ich meine nicht, alles das, wodurch diese Gestalten uns anfremden, sei ihr Recht und unser Unrecht; nein, ich bin kein umgekehrter Prophet; unsere Zeit ist mit aller ihrer Zerrissenheit, mit aller Auffaugung der unmit-

telbaren Lebendigkeit und heroiſchen Einfachheit unendlich viel größer als jene. Was ſie auch Alles verzehren mag, die Bildung hat abſoluten Werth. Die Bildung aber will gebildete Geſtalten auch in ihrer Kunſtwelt, dazu hat ſie ihr gutes Recht. Allein keine Bildung iſt fertig, und zu ihrer Vollendung gehört gerade, daß ſie, in erhöhter Weiſe freilich, die Natur wiederherſtelle. An der Natur verjüngt ſich die Bildung, welche an dem Punkte ſtand, ganz naturwidrig zu werden; an der Volkspoeſie verjüngte ſich die Kunſtpoeſie, die feinſte Erziehung kehrt zur Abhärtung, die edelſte Sitte zur Ungezwungenheit, die höchſte Sittlichkeit zur Einfalt zurück. Daher ſoll man unſer Theater-Publikum nur immer in dieſes Stahlbad ſchicken. Wir brauchen mehr, als die Nibelungen, wir können für unſere Zeit-Aufgaben unmittelbar eben nichts von ihnen lernen, politiſch ſind ſie gar nicht, eine Familien- und Vaſallen-Geſchichte auf großem Boden, das iſt Alles; allein in dieſer einfachen Geſchichte ſprechen die ewigen Grundgefühle des Herzens ſo ſtark, daß uns dieſer Trank Quellwaſſer nur äußerſt heilſam ſein kann. Die Kräfte der Menſchheit ſind in unſerer Bildung auseinandergezogen, wir können nicht dahin zurück, wo ſie noch im Keime gedrängt zuſammenlegen, aber damit wir in der Theilung den Urquell nicht verlieren, thut es uns Noth, dieſe urſprüngliche Einheit uns auf's Neue vors Auge zu rücken. Ganz andere, tiefer verwickelte Kämpfe müßte eine Kunſt zur Erſcheinung bringen, welche die eigene Seele unſerer Zeit ihr im Bilde zeigen wollte, aber zu der tieferen und weiteren Geiſtigkeit, zu dem gedachteren Zwecke gebe ſie ihren Charakteren Helden-Mark, und was Helden-Mark iſt, kann man wahrlich an den Heroen dieſer unſerer Volksſage ſehen. Die Selbſtbeſpieg-

lung ist der unvermeidliche Aussatz einer Zeit ausgebildeter Subjectivität; es kann uns nur gut thun, einmal wieder Menschen ohne alle Selbstbespieglung zu sehen. Sie können, ich wiederhole es, unmittelbar nicht unsere Lehrmeister sein und sie sind nicht der Abdruck unseres Lebens, denn des erhöhten Bewußtseins können wir uns nicht entschlagen: aber dem Auswuchs desselben hält man billig die rohe, aber wahre Kraft entgegen.

Man könnte als Bedingung wahrer Heldengröße und größerer Ansprüche auf die Sympathie der Gegenwart politische Bedeutung verlangen, und ich habe schon eingeräumt, daß diese den Nibelungen fehlt. Unser heimisches Heldenlied, dem griechischen so verwandt wie die Poesie keines anderen Volks, steht darin im höchsten Nachtheil gegen die griechische Sage, daß diese eine geschichtlich nachweisbare Volks-Unternehmung zum Innhalt hat, eine Unternehmung, welche schon als Vorspiel der Perser-Kriege, dieser Siege Europa's, des Fortschritts, der Freiheit über den Orient, den Stabilismus, die Gebundenheit gelten kann. Unsere Heldensage hat nicht die Stürme der Völkerwanderung, nicht den großen Sieg über die Römer zum Stoffe genommen; mit deutschem Eigensinne hat sie sich in eine Familiengeschichte eingehaust und sucht vergebens durch Massen, Pracht, Herbeiziehung geschichtlicher Namen, wie des Attila und Theodorich, denen sie doch selbst ihre eigentlich geschichtliche Bedeutung genommen hat, das enge Interesse zu einem welthistorischen zu erweitern und diese Fabel zur „grözesten Geschicht“ zu erheben, „die zer werlden ie geschach“. Ein wahrhaft deutscher Geist der Vereinzelung, eine Vorliebe, sich in das Besondere und Getrennte einzuspinnen, spricht sich in dieser Wahl des poetischen Volks-Instinctes jedenfalls aus,

wenn man auch nicht überſieht, daß die Deutlichkeit der größeren nationalen Erinnerung in den ungleichzeitigen Zügen und jeder Ueberſchauung unzugänglichen, wechſelnden Schickſalen der Völkerwanderung ſich verwirren und trüben mußte. Aber in dieſer Familien-Geſchichte ſind doch, obwohl noch eingehüllt, alle die Kräfte thätig, welche uns als Volk durch unſere Geſchichte begleitet haben, und welche, in ihre wahre Bedeutung erhoben, uns, ſo der Himmel will, in eine beſſere Zukunft begleiten werden. Nehmt zu der Vaſallentreue Hagens, welche freilich finſter und neidiſch bis zum Morde ausartet, Rüdigers, die ſo herrlich im ſchrecklichſten Zwieſpalte ihre Probe beſteht, zu dem ehrlichen Kampfgeſellen-Geiſte Volkers, zu allem dieſem redlichen Zuſammenhalten, dieſem guten Kameraden-Weſen, — nehmt dazu das tiefe Rechtsgefühl Chriemhildens, das unendlich beleidigt unendliche Rache übt, läutert dieſe Empfindung durch den männlich edeln, beſonnenen Geiſt Dieterichs, der die Verwilderung der blutigen Rächerinn beſtraft, und tretet mit dieſen ſittlichen Mächten auf den Kampfplatz der Geſchichte, ſo werdet ihr nicht ſagen können, es ſei für uns aus unſerer Heldenſage keine Lebens-Subſtanz mehr zu ſchöpfen.

Wenn es nun aber nicht zu läugnen iſt, daß wir die Nibelungen weder mit Haut und Haaren unſerem Publikum vorführen, noch diejenige Umbildung auf dieſen Stoff anwenden können, welche das Drama fordert, ſo bietet ſich dagegen das muſikaliſche Drama, die Oper, als eine Form dar, worin das Rohe und allzu Schroffe ſich mildert, die einfache Gefühlswelt dieſer wortlos rauhen Helden und Heldinnen ſich bereichern und erweitern läßt, ohne doch in jene Sphäre heller Bewußtheit hinübergezogen zu werden, worin das eigenthümlich großartige Dunkel dieſer Naturen zerſtört würde.

Die Muſik fordert einfache Motive, einfache Handlung, die Muſik feſſelt die Empfindung, ſpricht ſie nach allen Seiten aus, und geſtattet ihr doch nicht, den Punkt zu überſchreiten, wo das Complizirte und Reflectirte beginnt, welches nur durch das nicht muſikaliſche Wort ſich ausſprechen kann. Allein es wäre mit meinem Vorſchlage übel beſtellt, wenn ich nichts für ihn in künſtleriſcher Beziehung vorzubringen hätte, als daß der Stoff dieſe Art der Umbildung nur zulaſſe. Nein, das Nibelungenlied iſt für die Oper wie gemacht, quillt und ſprudelt von herrlichen muſikaliſchen Motiven, wartet ſchon lange auf ſeinen Componiſten, fordert ihn gebieteriſch: dieß iſt meine Behauptung, und dieſe Behauptung iſt bewieſen, wenn ich nur den Innhalt des Liedes in einer ungefähren ſcenliſchen Ordnung aufführe. Ich habe nur vorher noch ein paar vorläufige Punkte zu erledigen.

Zweierlei große Vortheile bietet dieſer Stoff noch abgeſehen von ſeinem rein muſikaliſchen Werthe der Umarbeitung zur Oper dar. Die Oper darf und ſoll glanzvoller ſein, als das Drama; zu feſtlichen Aufzügen, der Ausbreitung imponirender Maſſen iſt hier durch die ritterliche Pracht, womit die Zeit der Turniere und Minneſinger den düſteren alten Sagen-Kern umgeben hat, reichliche Gelegenheit, ja nur zu viele, ſo daß die Verſuchung nahe liegt, in jenen erdrückenden Pomp zu gerathen, womit die neuere Oper das Auge ebenſo beläſtigt, wie ſie das Ohr mit Geräuſch betäubt. Ehrfurcht vor dem Ernſte des Gehalts muß hier zur Sparſamkeit führen. Mäßige Einmiſchung des Wunderbaren iſt der andere Vortheil. Mein Vorſchlag beſchränkt dieſen Beſtandtheil auf die Verkündigung des Untergangs aller Nibelungen aus dem Munde der Meerweiber, die Hagen im Bade findet.

Nach der Darſtellung der Edda iſt in dem ganzen tragiſchen Gange der Begebenheit ein alter Fluch wirkſam, den der Zwerg Andvari auf den Nibelungenhort legte, im Nibelungenlied iſt dieſer Zug verwiſcht, in der Klage tritt er ſchwach angedeutet wieder hervor. Man kann aber dieſe Beziehung in der Oper nicht brauchen; denn bis auf jenen mythiſchen Anfang mit der Edda zurückzugehen iſt ſchon wegen der nothwendigen Oekonomie nicht zuläſſig, fällt aber die Scene weg, wodurch der Fluch auf den Schatz gelegt wird, ſo wird der ganze Umſtand, da er blos in der Form der Rede nachgeholt werden kann, aus Mangel an Anſchaulichkeit abſtrus und unbrauchbar. Nur als Motiv erneuter Verletzung des Rechtsgefühls darf der Schatz vorkommen, wie ihn Hagen in den Rhein verſenkt. Die Zwerge und Rieſen, von denen das Nibelungenlied als Wächtern des Schatzes dunkel berichtet, fallen natürlich auch weg. Brunhilde war nach der Edda eine Walkyre, in der Oper muß ſie, wie im deutſchen Epos, zur menſchlichen Frau werden, doch darf der ſagenhafte Zug ihres Weibertrotzes, der gefährlichen Kampf-Spiele mit ihren Freiern, als Erinnerung an dieſe ältere Geſtalt der Sage ſtehen bleiben. Sigfried mag im Beſitz ſeiner Tarnkappe bleiben; warum, wird ſich finden. Durch dieſe mäßige Einführung des Wunderbaren gewinnt die Oper an reiner Menſchlichkeit der Motive und bewahrt doch das Ahnungsvolle und die Atmoſphäre altdeutſchen Heidenthums, welche aus der dunklen alten Sage uns entgegenhaucht.

Nun drängen ſich aber auch zwei Schwierigkeiten auf: Die eine iſt Unklarheit der Motive, die andere die epiſche Maſſenhaftigkeit des Stoffes. Ungleich bedeutender iſt die erſtere. Zunächſt iſt das Lied in ſeinem wichtigſten Expoſitions-Motive dunkel.

Der tiefe Haß Brunhildens gegen Sigfried nämlich ist in seiner Quelle unklar. Als Grund desselben giebt das Lied an, daß man den Sigfried, da er den Gunther nach Island begleitet, um die Aufmerksamkeit von ihm abzulenken, für einen bloßen Dienstmann Gunthers erklärt; nachher empört sie sich über den Ehrenplatz, den der bloße Dienstmann mit seiner Braut bei dem Verlobungsfeste zu Worms einnimmt; mit einigen sehr feinen Zügen läßt uns aber das Lied auf eine verborgene tiefe Eifersucht gegen Chriemhilde, also eine ebenso starke Liebe zu Sigfried schließen. Diese Liebe selbst scheint ihren Grund in einer dunkeln Ahnung der Hilfe zu haben, welche Sigfried vermittelst seiner Tarnkappe dem Gunther sowohl bei jenen Spielen, als in der Brautnacht gegen die trotzige Jungfrau leistete. Sie ahnt, daß der bedeutendere, strahlende Sigfried es eigentlich ist, der ihren Trotz bezwungen hat, dem sie daher angehört. Diese dunkel angedeuteten Motive werden alsbald klar, wenn man das ältere Sagenbild aus den Liedern der Edda kennt. Nach diesen war Sigfried der Verlobte Brunhildens; die Mutter Chriemhildens giebt ihm einen Liebestrank, daß er sie vergißt und in Liebe zu ihrer Tochter entbrennt, und Brunhilde, später Gunthers Gemahlin, stiftet aus beleidigter Liebe seinen Mord an. Davon bewahrt das Nibelungen-Lied noch eine schwache, halbverwischte Reminiscenz. In der Oper aber kann man weder der Darstellung der Edda, noch auch völlig der des deutschen Liedes folgen. Jenes nicht, weil die Verblendung durch den Zaubertrank weder dargestellt werden kann, — denn da müßte man zu weit ausholen, — noch bloß erzählt, denn dies wäre zu undeutlich. Dieses, wenigstens nach allen Theilen, auch nicht, weil man offenbar den wichtigsten Umstand, den nächt-

lichen Ringkampf, nicht aufnehmen kann. Auf die Scene bringen gewiß nicht, denn obwohl die Erzählung des Gedichts ein Kraftstück ist, das keinen wahrhaft unschuldigen Sinn verletzt, so ist die Darstellung für's Auge auf unserem Theater, in unserer Zeit doch offenbar ganz unthunlich. Aber auch bloß berichten läßt sich dieser Auftritt nicht; die zwar mäßige Erhöhung aller Verhältnisse und Formen über den Boden einer Naivetät, welche in manchen Zügen, wie z. B. auch in den Schlägen, welche Sigfried seiner Frau für ihre „üppiglichen Sprüche“ giebt, doch für unsern Geschmack gar zu wildfremd wäre, verlangt diese Ausscheidung. Dagegen ließe sich wohl in einem lebendigen Rezitativ berichten, wie Sigfried, durch seine Tarnkappe unsichtbar gemacht, bei jenen Spielen die Brunhilde gewinnen half; im Uebrigen würde man dem Liede darin folgen, daß Brunhilde davon eine dunkle Ahnung hat und eine tiefe, verborgene Liebe zu dem Manne nährt, der sie doch, wenn ihre Ahnung wahr ist, grenzenlos betrogen und den unbedeutenderen Mann ihr durch jene Siege aufgedrungen hat. Ihr Unwille wird von Hagen genährt, der den glänzenden Schwager seines Herrn haßt, weil er ihm zu mächtig, zu groß ist und seinen Herrn verdunkelt. Es folgt der Zank der Königinnen. Da der nächtliche Ringkampf wegfällt, so kann Chriemhilde ihr nicht mehr den Ring und Gürtel als Beweise ihrer Uebermannung durch Sigfried zeigen und sie ein Kebsweib nennen. Man kann aber dafür die Sache so darstellen, daß Sigfried Brunhilden im kriegerischen Kampfe zu Island den Ring abgestreift, Chriemhilden gegeben hat, und daß diese nun im Zorn, wiewohl gegen besseres Wissen und Gewissen, mit dem Vorweisen des Ringes die Aeußerung des Verdachts verbindet, Brunhilde habe Sigfried den Ring

heimlich ſelbſt gegeben und ſei Gunthern als Weib gefolgt, um den edleren Siegfried zur Liebe zu verlocken; jedenfalls erfährt nun Brunhilde, daß Sigfried es iſt, der ſie in den Spielen beſiegt hat, Hagen ſchürt an ihrem aus Liebe gegorenen Haſſe, ſie beſchließt mit ihm Sigfrieds Mord. Sigfried iſt nach der Erzählung des Liedes nicht ganz unſchuldig, er hat ſeiner Gattin das Geheimniß jener Nacht verrathen, worüber er dem Gunther zum tiefſten Stillſchweigen verpflichtet iſt; dieſe verzeihliche Menſchlichkeit koſtet ihn das Leben. Dies tragiſche Motiv geht wenigſtens nicht ganz verloren, wenn man es ebenfalls als Verletzung ſchuldiger Verſchwiegenheit hinſtellt, daß Sigfried ſeinem Weibe die Geſchichte der Gewinnung Brunhildens in den Kampf-Spielen anvertraut und ihr den Ring geſchenkt hat.

Eine andere Schwierigkeit liegt in der Maſſenhaftigkeit des Stoffes. Freunde, denen ich meinen Gedanken mittheilte, erſchracken davor am meiſten. Ich weiß aber nicht, warum man daran verzweifeln ſoll, einen breiten epiſchen Stoff auf dramatiſche Kürze zurückzuführen, wenn ſchon die Griechen ihr Epos in die dramatiſche Abbreviatur umzuarbeiten verſtanden, wenn Shakſpeare die wilden Maſſen eines verworrenen Bürgerkrieges, wenn Schiller die Fluthen des dreißigjährigen Kriegs in den dramatiſchen Rahmen zuſammenzudrängen vermochte. Die meiſte Schwierigkeit begegnet in dem letzten blutigen Kampfe, worin nach dem Liede ſo ungeheure Zahlen auftreten. Die Aufgabe iſt, dieſen Kampf in wenige Hauptmomente zuſammenzuziehen und den materiellen Lärm des Kampfes ſelbſt in den Hintergrund zu drängen. Um hierüber nicht in dieſen Vorbemerkungen weitläuftig zu werden, gebe ich nun eine Skizze, worin ich die Hauptmo-

mente der Oper dramatisch zu ordnen suche. Ich lasse mich in diesem Versuche, worin es mir freilich noch nicht gelungen sein mag, die Breite des Stoffs gehörig zu bemeistern, gerne belehren und verbessern, daß aber eine Fülle der herrlichsten musikalischen Motive aus dieser bloßen Nennung der Hauptmomente dem inneren Gehöre entgegenwogt, wird mir Niemand abstreiten.

Ich theile den Stoff in fünf Acte; die zwei ersten enthalten Sigfrieds Schicksal, welches mit seiner Katastrophe, der Ermordung dieses arglosen Jugendbildes, sich zu dem Ganzen so verhält, daß es selbst nur die Exposition zu der blutigen Schlußkatastrophe bildet. Der erste Act enthält die Exposition im engern Sinne; d. h. zunächst die Exposition zum zweiten, zu Sigfrieds Ermordung, ebendamit aber die Lage der Dinge überhaupt, woraus der ganze Verlauf der Tragödie sich entwickelt.

Erster Act. Erste Scene. Gunther ist mit seiner Braut Brunhilde aus Island angekommen und führt sie in prachtvollem Aufzuge, wobei die glänzenden Waffen der kriegerischen Jungfrau nicht fehlen dürfen, vor dem versammelten Hofe, d. h. der Mutter Ute, Gernot, Giselher, Chriemhilde und den Vasallen auf. Die Scene ist in einer reichen Halle; vor der Ankunft des Brautpaares sprechen die Versammelten ihre Erwartung, Chriemhilde ihre lang gehegte stille Liebe zu Sigfried aus. Jetzt tritt Gunther mit Brunhilden und seinen Begleitern auf der gefahrvollen Werbung, Sigfried, Hagen, Dankwart ein. Nachdem die Braut Gruß empfangen und erwiedert hat, findet sie den Moment, eine düstere ahnungsvolle Stimmung in Tönen auszusprechen. Gezwungene Braut Gunthers fühlt sie eine tiefe Liebe zu dem edleren Begleiter Sigfried, sie ist aber auch von einer dunklen Ahnung

erfüllt, daß Sigfried, von dem die Sage geht, daß ihm wunderbare Kräfte zu Gebote stehen, bei jenen kriegerischen Wettkämpfen, durch welche sie Gunthers Braut wurde, die Hand mit im Spiele hatte; sie ahnt, daß er es eigentlich ist, der sie überwunden hat, sie fühlt, daß sie ihm gehören sollte, sie muß ihn hassen, weil sie ihn liebt, und weil er sie betrogen hat, statt sie für sich zu erkämpfen; sie kann nur den Mann lieben, der fähig war, ihren Trotz und Waffenstolz zu brechen. Hagen ist ihr näher getreten und hat ihre Klagen vernommen, seiner engherzigen Vasallen-Treue ist längst der seinen Herrn überstrahlende Sigfried ein Dorn im Auge gewesen, er gesteht ihr seinen Haß und sie vereinigen im Duett den Ausdruck ihrer drohenden Gesinnungen. Hierauf, während sich die Uebrigen entfernen, um die Vermählung des königlichen Brautpaars einzuleiten, finden sich Chriemhilde und Sigfried allein auf der Scene zusammen.

Zweite Scene. Geständniß einer tiefen, lange verborgen genährten Liebe, wobei die herrlichen, aus der schönsten Blüthe der Minnepoesie geschöpften Züge, womit das Gedicht diese tiefe, stille Liebe malt, aus der Stimmung des Componisten wiederklingen müssen. Sigfried erzählt nun den Hergang der Kämpfe und theilt Chriemhilden das Geheimniß seiner Beihilfe mit, wobei er ihr den Ring giebt, den er im Kampfe Brunhilden vom Finger gestreift. Chriemhilde, voll Triumphes und Bewunderung, erinnert sich jetzt auch des kühnen Heerzuges gegen die Sachsen, den Sigfried angeführt, und schildert die bangen Besorgnisse, die sie damals um ihn genährt, gesteht Sigfried, wie sie den Knappen heimlich ausgeforscht, der die erste Nachricht vom damaligen Siege brachte und es kommt so der herrliche Inhalt der vierten Av.

zum muſikaliſchen Ausdruck, Sigfried erklärt ihr nun, daß er ſich von Gunther als Preis ſeiner Hilfe bei der gefahrvollen Werbung die Hand ſeiner Schweſter erbeten und deſſen Zuſage erhalten habe.

Dritte Scene. Zum Trauungszuge geſchmückt, tritt das Brautpaar und der ganze Hof wieder ein, Sigfried mahnt vor dem verſammelten Kreiſe den Gunther an ſein Verſprechen und es folgt die Verlobung der Liebenden nach der ſo lieblichen Schilderung in der 5. u. 10. Aventüre. Während die Verlobten ihr Glück auf den Wellen des Wohllauts ausſprechen, während Ute, Gernot und Giſelher freudig den Sigfried als Glied ihres Hauſes begrüßen, ſteht finſter und drohend Brunhilde zur Seite, Hagen vereinigt wieder den Ausdruck ſeiner gefährlichen Stimmung mit dem ihrigen, und Gunther, tief in ſich brütend, giebt dem Gefühle eines dumpfen Druckes, der auf ihm laſtet, Worte; er muß ſich bekennen, daß ſein Weib nicht wahrhaft ſein iſt, weil er ſie nicht ſelbſt errungen hat, weil er durch Sigfrieds große Erſcheinung verdunkelt wird, weil er fühlt, daß eine geheime Ahnung ſein Weib in Haß und Liebe nach Sigfried hinziehen muß.

Vierte Scene. Man ordnet ſich zum Kirchgange, um nun beide hohen Paare zugleich zu vermählen. Die Scene braucht nicht zu wechſeln; das Portal der Kirche ſtößt an die offene Halle, in welcher alles Bisherige vor ſich gegangen iſt. Während dies geſchieht, tritt Brunhilde zu Chriemhilden und bricht in höhniſchen Reden gegen ſie aus, in welchen ſie boshaft, ihrem eigenen Gefühle zuwider, Sigfried tief unter Gunther ſtellt. (Daß man ihr den Wähn beigebracht hat, Sigfried ſei bloßer Dienſtmann, darin kann, wie ſchon geſagt, die Oper dem Liede nicht folgen. Es wäre

dies für die musikalische Sprache zu undeutlich und die Unwahrscheinlichkeit, daß Brunhilde die Unwahrheit dieses Vorgebens am Hofe zu Worms nicht sogleich merken soll, würde bei der theatralischen Darstellung sich verdoppeln. Brunhilde darf daher nur im Allgemeinen ihren Mann, auch als mächtigeren König, rühmen, Sigfried höhnen). Chriemhilde empört stellt ihren Verlobten hoch über Gunther, macht ihr den Vortritt beim Eingang in die Kirche streitig und nachdem sich beide Weiber zum Aeußersten gereizt, bringt sie den schmähenden Vorwurf vor, der oben angegeben wurde, und zeigt als Beweis den Ring. Brunhilde steht vernichtet, sprachlos. Man legt momentan die Erbitterung bei, Alles tritt in die Kirche, nur Hagen bleibt haußen, sein finsterer Sinn erhebt sich zu leidenschaftlicherem Ausdruck in der

Fünften Scene. Zwischen die Pausen seines Vortrags, worin er bereits den Gedanken des Mordes ausspricht, hört man Gesang und Orgel in der nahen Kirche. Der Gottesdienst endigt, der Zug tritt wieder aus der Kirche; die Scene, worin Sigfried die Verläumdung abschwört, muß wegbleiben, sie ist für den raschen dramatischen Gang müßig. Hagen sieht den Zug an sich vorübergehen; kaum ist dieser über die Bühne, so kehrt Brunhilde in der höchsten Bewegung zurück, Gunther folgt ihr, nachdem sie mit Hagen schon den reifen Mordgedanken ausgetauscht, er vereinigt sich mit ihnen aus dem schon hervorgehobenen, nun noch stärker auszusprechenden Beweggrunde, und der Mord wird auf die Weise, wie im Liede beschlossen. Der schwankende Gernot bleibt in dieser Scene weg, er wäre hier überflüssig. Daß man eine neue Kriegsbotschaft von den Sachsen vorgeben will, dies wäre für die Oper ebenfalls zu weitläuftig, nur die Jagd, der

Wettlauf u. ſ. f. wird in dieſe Verabredung aufgenommen. Das Annähen eines Kreuzes auf Sigfrieds Gewand, wozu Hagen die Chriemhilde unter trügeriſchem Vorwande beredet, muß ebenfalls wegbleiben, weil der mythiſche Zug von Sigfrieds Hornhaut, die ſich bloß auf eine verwundbare Stelle des Rückens nicht erſtreckt, in der Oper offenbar keine Stelle finden kann. Die Muſik muß mit allen ihren Mitteln den düſteren, dumpfdrohenden, unheimlich flüſternden Geiſt eines ſolchen Mordraths aushauchen.

Zweiter Act. Erſte Scene. Zimmer im Pallaſte. Sigfried, in herrlicher Jagdkleidung, verabſchiedet ſich von Chriemhilde. Dieſe ſucht ihn vergebens zu halten, indem ſie ihm die dunkeln, bangen Träume der Nacht erzählt, wie zwei Berge ob ihm zu Thal fielen und ſie ihn nimmermehr ſah, wie ihn zwei wilde Schweine über die Heide jagten — „da wurden Bluomen roth.“ Wer dieſe herrliche Scene in Av. 16 nur einmal geleſen hat, muß fühlen, daß ſie lauter Muſik iſt.

Zweite Scene. Die Dekoration wechſelt, ein Wald mit einer Quelle erſcheint. Von verſchiedenen Seiten des Waldes kommen Sigfried, Gunther, Hagen und einige Jäger zuſammen. Sigfried wird als der kühnſte und glücklichſte Jäger von Allen begrüßt. Nun kann natürlich der Umſtand nicht aus dem Liede aufgenommen werden, daß man ſich erſt zum Schmauſe ſetzt, keinen Wein reicht, daher beſchließt, den Durſt an der Quelle zu löſchen, und nun erſt einen Wettlauf nach dieſer vorſchlägt. Dafür nimmt man die einfache Wendung, daß Hagen den Sigfried durch die Behauptung reizt, er ſei als Jäger zu Pferde ſchnell geweſen, er ſolle ſich erſt im Laufe zeigen, und ſo beſchließt man

einen Wettlauf nach der Quelle. Sigfried will in voller Jagdkleidung, die beiden andern dürfen im leichten Unterkleid laufen. Die drei Wettläufer entfernen sich, die übrigen Jäger, von denen angenommen wird, sie seien in das Geheimniß gezogen, stellen sich an der Quelle auf. Pause voll düsterer Spannung. Die Jäger sehen und schildern die Zurüstungen, den Anfang des Wettlaufs, indem sie gespannt alle nach dem außerhalb der Scene angenommenen Punkte hinblicken; voll finsterer Erwartung sehen sie den Sigfried seinem Schicksal entgegenrennen und müssen die Schönheit und Behendigkeit des herrlichen Schlachtopfers noch im letzten Momente bewundern.

Dritte Scene. Sigfried kommt siegreich zuerst an, legt alle seine Waffen ab und wartet bescheiden auf den König; nachdem dieser getrunken, bückt sich Sigfried zur Quelle, trinkt, Hagen, der jetzt auch am Ziele angekommen, durchstößt ihn mit dem Speere. Sigfried greift, wie im Liede, nach dem nahe liegenden Schild, schlägt Hagen zu Boden, sinkt aber dann zwischen Blumen zusammen. Die unendlich rührenden Verse in Av. 16, Strophe 929 ff., geben den köstlichen Text zu seinem Schwanengesang, während die Mörder mit Grausen, mit schwacher Reue (Gunther), mit festem Trotze (Hagen) ihn umstehen. Man legt den Leichnam auf eine Tragbahre; es ist Nacht geworden; unter düsterem Gesange wird er fortgetragen.

Vierte Scene. Thüre vor Chriemhildens Schlafzimmer. Die Scenerie muß so beschaffen sein, daß die Schwelle breit ist, d. h. daß zwischen einigen Staffeln, die zur Thüre führen, und dieser selbst ein gehörig ausgedehnter Raum ist. Chriemhilde muß nämlich im Heraustreten, noch ehe sie den Leichnam sehen

kann, Einiges vortragen, was im Liede im Schlafzimmer gesprochen wird. Zunächst ist die Thüre geschlossen. Es ist Nacht. Hagen erscheint mit den Trägern des Leichnams und in entsetzlicher Grausamkeit gebietet er ihnen, den Leichnam vor den Staffeln niederzulegen. Nachdem diese abgegangen, erscheint ein Kämmerer mit einer Fackel, beauftragt, Chriemhilden zur Frühmesse zu geleiten. Er erblickt voll Schrecken den Leichnam, ohne ihn zu erkennen, und pocht an die Thüre.

Fünfte Scene. Chriemhilde tritt heraus, ihre Gesellschafts-Frauen hinter ihr. Jetzt benachrichtigt sie der Kämmerer, daß am Fuße der Staffeln ein Leichnam liege, sie ruft sogleich aus: es ist Sigfried, Hagen ist der Mörder! und sinkt in Ohnmacht. Langsam erholt sie sich, läßt sich zum Leichnam führen, und nun die herrliche Klage-Scene (s. Av. 17). Hier ist eine Schöpfquelle der gewaltigsten musikalischen Wirkung, wobei auch das Auge eine Anschauung von der höchsten malerischen Schönheit hat.

Die folgenden Acte nun haben den Aufgang dieser Blutsaat, das Werk der Rache zu entfalten. Um aber die Verwilderung Chriemhildens, die wir im letzten Acte sehen sollen, zu motiviren, muß erst an der Hand des Liedes gezeigt werden, wie sie keine rechtmäßige Strafe des Mörders erwirken kann, ja dieser auf's Neue, und zwar auf dem empfindlichen Punkte des Rechtsgefühls, sie unendlich verletzt. Dieß und die Werbung Ezels bildet den dritten Act.

Dritter Act. Erste Scene. Das Bahrrecht (Av. 17). Das Innere einer Kirche oder Kapelle. Sigfrieds Leiche wird im offenen Sarge hereingetragen. Hinter ihm die schmerzvolle Wittwe,

der König, seine Brüder, Hagen und die andern Vasallen (Gernot, Gunthers Bruder, ist im Liede fast müßig: ich habe ihn früher aufgeführt, der Componist kann sich dort und hier danach halten, ob ihm in einigen musikalischen Partieen diese weitere Stimme brauchbar ist oder nicht. Ueber Giselher s. nachher). Ehe die Ceremonie vor sich geht, suchen Gunther und seine Brüder die Wittwe zu trösten. Gunther gesteht mit halben Worten seine Theilnahme am Mord, deutet unvermeidliche Motive an, fleht um Verzeihung und Chriemhilde erklärt, ihm verzeihen zu können, wenn der Mörder selbst bestraft werde. Diese vorbereitende Scene ist hier nothwendig, denn um späterer Vorgänge willen muß Chriemhilde dem Gunther verziehen haben; das Lied hat hiefür nachher eine besondere Scene, die Oper muß um der Kürze willen diesen Moment hier einfügen. Im Liede gesteht Gunther nicht, sondern giebt vor, Räuber haben den Sigfried ermordet. Aber in dieser Unklarheit kann die Oper die Sache nicht belassen.

Zweite Scene. Jetzt tritt Hagen vor die Leiche. Die Wunden bluten. Chriemhildens Klage und Zorn bricht in der höchsten heroischen Form aus. Hagen in stolzer Haltung erwiedert ihr Worte des tiefsten Trotzes, Chriemhilde geht in Verzweiflung und in der Qual des ungesättigten Rachegefühls hinter dem Sarge, den man fortträgt, ab, nachdem sie noch einmal den Bruder beschworen hat, sie an Hagen zu rächen, Gunther aber dem Verlangen durch die Erklärung ausgewichen ist, er könne seinen bedeutendsten Vasallen nicht entbehren.

Dritte Scene. Gunther und Hagen bleiben, während der Trauerzug abgeht. Hagen erklärt sich entschlossen zu einer neuen argen That. Den reichen Schatz, welchen Sigfried der Wittwe

nachgelaſſen, den Nibelungenhort, will er rauben und in den Rhein verſenken, denn Chriemhilde hat zuletzt noch ihre einzige Hoffnung darauf geſetzt, durch große Freigebigkeit Freunde an dem Hofe zu gewinnen, die ſie an dem Mörder rächen ſollen. Der ſchwache Gunther, zuerſt noch von Mitleid bewegt, läßt ſich zu dieſer neuen Unthat beſtimmen und beide gehen mit dem gegenſeitigen Verſprechen, bis in den Tod zu verſchweigen, wo der Schatz liege, hinweg, um ihren Entſchluß ſogleich auszuführen.

Vierte Scene. Ein Zimmer im Pallaſte. Chriemhilde in tiefer Trauer; ein Knappe kündigt ihr den Raub an; ſie verändert ihre Züge, bleibt aber ſtumm und ſteinern. Schmerz und Wuth arbeiten innerlich und finden keine Worte mehr. Jetzt erſcheinen ihre Brüder; Giſelher ſucht ſie von Herzen, Gunther in ſeiner gewohnten halb redlichen, halb treuloſen Art zu tröſten; da wird eine Botſchaft angemeldet, die von dem großen Hunnenkönig Ezel kommt. Man befiehlt, die Boten einzulaſſen.

Fünfte Scene. Der edle Rüdiger erſcheint mit glänzendem Gefolge und trägt die Werbung Ezels vor. Chriemhilde, ſtumm vor Bewegung, bedeutet nur mit der Hand, daß ihr jeder Gedanke näher liegt, als der einer zweiten Vermählung. Vergebens dringt Gunther in ſie. Jetzt tritt ihr Rüdiger näher und flüſtert ihr zu, ob ſie wohl geheimes Weh habe? Er gelobe ihr Hilfe und Rache. Bei dieſen Worten blitzt ein Gedanke in ihr auf: die arme Wittwe am Hofe zu Worms iſt wehrlos, aber Ezels Gemahlin, die über Unzählige und über des edeln Rüdigers noch beſonders zugeſicherte Hilfe verfügt, nicht. Sie tritt wieder zu den Uebrigen und giebt ihr Jawort. Die Boten treten ab, und Chriemhilde auch. Auch in dieſer Scene darf ſie faſt nichts

sprechen, singen gar nichts; das Drohende und Gefährliche ihrer innern Gedankenwelt soll durch Winke doppelt furchtbar wirken. Während sich Alles entfernt, bleibt Hagen noch einen Moment zurück und blickt stumm den Abgehenden nach; Miene und Gebärde zeigen an, daß er die Gründe von Chriemhildens Einwilligung versteht, aber auf jede Zukunft gefaßt ist.

Der **vierte Act** umfaßt das letzte Stadium, das zur Schluß-Katastrophe führt. Erste Scene. Die Nibelungen (dieser Name, im Nibelungenliede vergessen und erst gegen Ende wieder hervortretend, ist in der Oper von Anfang an als der Name des Burgundischen Königshauses zu Worms und ihrer Vasallen angenommen) empfangen versammelt die Boten von Ezel, die Spielleute Werbel und Swemmel, welche die Einladung nach Hunnenland in fröhlichen Tönen ausrichten. Ezels Sehnsucht, seine Schwäger zu sehen, Chriemhildens Sehnsucht, die Brüder wieder zu umarmen, wird als Motiv ausgesprochen. Gunther ist unentschlossen. Hagen räth nach allen Kräften ab und spricht aus, daß sie alle in den Tod reiten würden. Ihm stimmt Rumold der Küchenmeister bei; es ist von Interesse, diese Figur, die in andern Denkmalen unserer Heldensage derb humoristisch erscheint, nicht auszulassen; er räth munter, lieber bei Schüsseln und Töpfen im Frieden zu Hause zu bleiben. Giselher aber, der Liebling seiner Schwester, räth eifrig zu der Fahrt und wirft Hagen vor, er rathe aus Schuldbewußtsein ab. Jetzt erscheint dieser in seiner Größe, indem er erklärt, wenn man nicht abstehe, so sei er der Erste, der fest und gefaßt dem Schicksal entgegengehe. Ja jetzt dringe er auf die Fahrt. Jener hohe antike Sinn, der das Schicksal in seiner finsteren Größe kennt, aber ohne Zittern und

ohne Verdruß in ſeinen Abgrund ſchreitet, muß hier ſeinen Ausdruck finden. Die Fahrt wird beſchloſſen.

Zweite Scene. Das Ufer der Donau, deren angeſchwollene Wogen man brauſen hört. Hagen in voller Rüſtung tritt hervor, in der Ferne zeigen ſich an höheren Uferſtellen Theile des Nibelungenheeres, man ſieht ſie rathlos auf den Strom blicken. Hagen ſchildert die Noth um eine Ueberfahrt und ſucht eine Furth am Ufer. Da hört er plätſchern, die Stimmen der Meerweiber laſſen ſich hören, er raubt ihnen die Gewänder und verlangt als Bedingung der Rückgabe Prophezeiung des Ausgangs dieſes Zugs. Sie verkünden ihm den gewiſſen Tod ſämmtlicher Nibelungen. Feſt und männlich, wiewohl tief bewegt, nimmt er die Kunde auf. Sie geben ihm noch an, wie er dem Fährmann rufen müſſe. Der rauhe Ferge kommt, nachdem Hagen die gewaltige Stimme nach ihm geſchickt hat, der Streit mit ihm entſpinnt ſich (Av. 25), Hagen ſchlägt ihm das Haupt ab, iſt nun im Beſitze der Fähre, ruft die Seinigen herbei und verkündigt ihnen, was die Meerweiber gewahrſagt. Zuerſt tiefes Schweigen, dann entſchloſſener Zuruf, doch nicht von der Fahrt abſtehen zu wollen. Man ſieht noch, wie er die erſte Schaar über den Strom rudert. Es bedarf keines Wortes über die ungeheure muſikaliſche Gewalt dieſer ganzen Scene, wozu das finſtere Bild des wilden Stromes, der trübe, graue Tag ſtimmt.

Dritte Scene. Die Burg zu Bechlaren. Rüdiger bewirthet die Reiſenden, verlobt ſeine Tochter dem Giſelher, ſchließt Waffenbrüderſchaft mit den Nibelungen, welche beim Abſchied mit Geſchenken beſiegelt wird, einem Waffenkleid für Gunther, einem Schwert für Gernot, einem Schild für Hagen u. ſ. w. (ſ. Av. 27). Dieſe Zwiſchenhandlung darf in der Oper nicht fehlen, ſonſt gienge

die schwere Collision verloren, in welche Rüdiger später geräth, da Versprechen und Lehnstreue ihn für Chriemhilde kämpfen, Schwur der Freundschaft und Verschwägerung sich wenigstens neutral halten heißen. Ebendaher darf Giselher in der Oper keinesfalls wegbleiben; er spielt ohnedies eine wichtige Rolle bei der Annahme der Einladung nach Hunnenland.

Vierte Scene. Empfang der Nibelungen durch Chriemhilden in Hunnenland, vereinigt mit dem herrlichen Auftritt „Wie sie der Schildwacht pflagen“ (Av. 30). Lokal: Links, vom Profil gesehen, das Portal von Ezels Burg. Ueber diesem eine Zinne. Im Angesicht des Zuschauers, in der Front ein Nebenpallast, bestimmt, die Nibelungengäste aufzunehmen. Im Anfang der Scene erscheinen auf der Zinne Ezel und Chriemhilde, in die Ferne blickend nach den heranziehenden, aber noch nicht sichtbaren Nibelungen. Chriemhilde, da sie alle in voller Rüstung sieht, drückt in wenigen Lauten die Gefühle aus, welche die letzte Strophe von Av. 27 enthält, während der arglose Ezel nur herzliche Freude zu erkennen giebt. Inzwischen steht Dieterich von Berne mit seinem greisen Waffenmeister Hildebrand unter dem Portale, beauftragt, die Gäste zu empfangen. Im Momente, wo sie auf der andern Seite der Bühne mit Rüdiger, der sie von Bechlaren an begleitet hat, erscheinen, tritt er ihnen entgegen, begrüßt sie und antwortet ihnen auf ihre flüsternde Frage, ob Chriemhilde noch immer den Sigfried beweine, mit einem bedenklichen, warnenden Winke. Inzwischen ist Chriemhilde mit Ezel herabgestiegen und steht unter dem Portale. Nun der, in Av. 28. so bedeutungsvoll gezeichnete Empfang. Schweigend weist sie die dargebotene Hand Gunthers (und Gernots) ab, nur

Giſelher begrüßt ſie mit Handſchlag und Kuß. Hagen bemerkt dieß, tritt auf das Proſcenium und ſchnallt ſchweigend ſeinen Helm feſter. (Av. 28, Str. 1675). Hierauf herzlichere Begrüßung Ezels. Die drohenden Reden, die im Liede nun ſogleich zwiſchen Chriemhilde und Hagen gewechſelt werden, fallen weg, um die Kraft auf einen ſpäteren Auftritt zwiſchen beiden zu ſparen. Es iſt ſpät Abends, die Gäſte wünſchen ſogleich ihre Wohnung zu beziehen und werden nach dem anliegenden, oben genannten, Gebäude gewieſen. Knappen, durch einen Wink Chriemhildens hiezu angewieſen, wollen ihnen die Waffen abnehmen, ſie dulden es aber nicht. Ezel, Chriemhilde, Dieterich u. ſ. w. ziehen ſich in den Pallaſt zurück, die Hauptſchaar der Nibelungen iſt in das Gebäude getreten, Gunther, (Gernot), Giſelher, Hagen, Volker ſtehen noch haußen und drücken, Giſelher beſonders, bange Beſorgniß eines nächtlichen Ueberfalls aus. Da vereinigen ſich Hagen und Volker im Schwure ewiger Waffenbrüderſchaft, und beſchließen, die Schlafenden zu bewachen. Alle Andern ziehen ſich zurück. Es iſt tiefe Nacht geworden und nun folgt die herrliche, für die Oper ganz geſchaffene Scene der Schildwacht (Av. 30). Volker lehnt den Schild an die Wand und: „ſuozer unde ſenfter gigen er began, do entſwebete er an den Betten vil manegen ſorgenden Man“. Dann tritt er in das Haus, verſichert ſich, daß Alle ſchlafen, und waffnet ſich wieder völlig; mit drohendem, anſchwellendem Gemurmel ſchleicht eine Hunnen-Schaar heran und wird von den getreuen Wächtern zurückgeſchlagen.

Fünfte Scene. Der wahrhaft erhabene Auftritt der Av. 29. („Wie er niht gen ir uffſtuont“) geht im Liede der nächtlichen Schildwacht voraus. Hier laſſe ich ihn nachfolgen, theils

um die theatralische Anordnung zu erleichtern, theils weil er besonders bedeutungsvoll die letzte Station vor dem völligen Ausbruch der blutigen Katastrophe bezeichnet. Ich bitte jeden musikalisch Begabten, nur die Av. 29. zu lesen und dann sich zu fragen, ob ihm nicht Alles von selbst zu einer Tonwelt sich gestaltet. Zur Anordnung der Schaubühne ist so viel zu bemerken. Es ist allmählich Tag geworden. Hagen und Volker setzen sich auf eine Bank vor dem Saale, um zu ruhen. Da hört man von ferne dumpf anschwellende, murrende, drohende Töne einer großen Menschen-Masse. Hagen und Volker erneuern ihren Schwur, sich nicht zu verlassen. Volker will die Freunde wecken, aber Hagen in seinem Heldengefühle duldet es nicht. Jetzt erscheint von der Seite Chriemhilde an der Spitze einer großen gewaffneten Hunnen-Schaar, und zeigt, zu ihnen gewandt, mit drohendem Finger auf Hagen. Sie gebietet hierauf den Kriegern, stille zu stehen und das Bekenntniß seiner Schuld aus Hagens eigenem Munde zu vernehmen; sie kenne seinen Trotz genug, um zu wissen, daß er nicht läugnen werde (Str. 1709). Inzwischen saßen Hagen und Volker schweigend, bewegungslos, zwei ernste, stille, große Heldengestalten, wie in Erz gegossen. Hagen hat das große Schwert, das er Sigfried genommen, ruhig über seine Schenkel gelegt, Volker hat ebenfalls sein Schwert von der Bank, wo es lag, an sich gezogen und stützt ruhig die Hand auf den Knopf des Griffes. Da Chriemhilde auf sie zugeht, fordert Volker den Hagen auf, vor der Königinn sich zu erheben, dieser weist es trotzig ab. Chriemhilde tritt ihm vor die Füße, wirft ihm seine Verbrechen vor, er gesteht sie mit erhabener Festigkeit unerschütterlicher Ueberzeugung (die großen Worte: ich bin's et aber Ha-

gne u. ſ. w. Av. 29, Str. 1728). Jetzt tritt ſie wieder zu ihren Hunnen, die Schuld iſt geſtanden, Hagen ſoll jetzt die Strafe finden, ſie hetzt die Schaar gegen ihn, aber unſchlüſſig umſummen die Hunnen die beiden immer gleich unbewegten Männer und verlieren ſich endlich. Jetzt treten dieſe in's Haus zurück, um nach ſolchen offenen Beweiſen feindlichen Sinnes die Ihrigen aufs Neue zur Vorſicht zu ermahnen. Während Chriemhilde zitternd vor Wuth allein ſteht, tritt ihres Gemahls Bruder Blödelin zu ihr und fragt ſie nach dem Grund ihrer Leidenſchaft. Jetzt iſt ſie entſchloſſen, Freund und Feind zu opfern, auf ihre Verſöhnung mit Gunther, ihre Liebe zu Giſelher keine Rückſicht zu nehmen, einen Sturm zu beſchwören, wo keine Unterſcheidung mehr iſt, und die Nibelungen ſollen noch dieſen Tag, wenn ſie alle im Pallaſte ſpeiſen, von einem überlegenen Hunnen-Heer überfallen, aber damit ihre Kriegsknechte ſie nicht unterſtützen, dieſe ſämmtlich in dem beſonderen, abgelegenen Gebäude, wo ſie wohnen, über dem Eſſen niedergemacht werden. Dazu läßt ſich Blödelin bereit finden, da ihm Chriemhilde als Lohn die ſchöne Wittwe Nudungs zur Gemahlinn verſpricht (Av. 31).

Fünfter Act. Schluß-Kataſtrophe, ungeheurer blutiger Durchbruch des Schickſals im entfeſſelten Sturme aller muſikaliſchen Kräfte. **Erſte Scene.** Großer Saal in Ezels Pallaſt. Die Nibelungen mit möglichſt großem ritterlichen Gefolge ſitzen zu Tiſch mit Ezel, Chriemhilde, Dieterich, Rüdiger und einer reichen Umgebung hunniſcher Großen. Man führt Chriemhildens Kind Ortlieb *) herein und eben iſt Chriemhilde und Ezel, Gunther,

*) Vor der Einheit der Zeit bedarf es keines ſo großen Reſpects, um ſich daran zu ſtoßen, daß ſeit dem dritten Acte Chriemhilde dem Ezel einen

(Gernot), Giselher zärtlich liebkosend mit ihm beschäftigt, da erscheint unter der Thür im Hintergrund eine schreckliche Gestalt: es ist Dankwart, unter dessen Aufsicht die Knechte aßen; alle sind erschlagen, er allein hat sich durchgehauen und tritt nun mit blankem, blutigem Schwerte, die ganze Rüstung von Blut berronnen, unter die Thür; furchtbar erschallt seine Stimme, indem er den Nibelungen das Ereigniß verkündet und sie aufruft, schnell sich zur Rache und Nothwehr zu erheben. Sogleich fährt Hagen auf, haut Chriemhildens Kind, seinen Hofmeister, Werbel und Swemmel nieder; ein Moment, und Alles ist im wilden Handgemenge. Ezel und Chriemhilde flehen Dieterich um Schutz, dieser, für seine Person entschlossen, neutral zu bleiben, springt auf einen Tisch, seine Stimme schallt „alsam ein Wisandes-Horn", er begehrt einen kurzen Waffenstillstand, um Ezel und Chriemhilden aus dem Saale zu führen, Gunther gewährt es ihm, er führt die Zitternden hinaus. Ihm schließt sich Rüdiger mit Gefolge an, der weder für noch gegen die Nibelungen fechten kann, ohne sein Gewissen zu verletzen. Kaum haben diese den Saal verlassen, so beginnt das Kampfgewühl von Neuem und ruht nicht, bis alle im Saale anwesenden Hunnen gefallen sind. Es wird stille, die Nibelungen ruhen müde auf ihren Schilden. Diese schöne Gruppe der ruhenden, neuer Kämpfe gewärtigen Streiter muß sich tiefer im Grunde des Saales sammeln, wohin zuletzt der Kampf sich um so mehr gedrängt hat, weil es zugleich galt, neue, herein-

---

Knaben geboren haben soll. Uebrigens kann die Oper von der boshaften Absicht, womit Chriemhilde das Kind zur Tafel kommen läßt (Av. 31 v. 20.) absehen. Das Kind wird eingeführt, um die Pause vor Dankwarts Eintritt zu füllen, und als erstes Opfer von Hagens Kampfwuth.

dringende Schaaren abzuwehren und die Hunnen, die im Saale befindlich sind und hinausdrängen, zurückzuhalten; ich mache aber darauf aufmerksam, weil jetzt für einen Wechsel der Decoration der Vordergrund gewonnen werden muß.

Zweite Scene. Rüdigers rührender Kampf mit sich, sein Eintritt in den Streit, sein Tod. Zunächst einige Vorbemerkungen. Es versteht sich, daß das lang gedehnte, immer neu beginnende Getümmel physischen Kampfes nicht auf die Bühne gehört, und daß es auf wenige Haupt-Momente zu beschränken ist. Daher gibt die Oper nur Eine Scene des Kampfes in unmittelbarer Anschauung, im vorhergehenden Auftritt; das Uebrige fordert eine andere Anordnung, welche so beschaffen ist, daß man nur von ferne den Lärm des Streites hört. Daher fällt Irings Kampf (Av. 36.) weg, und werden nur die wesentlichsten Auftritte hervorgehoben, Rüdigers Kampf, der Kampf von Dieterichs Mannen, Dieterichs Sieg über Hagen und Gunther. In der vorliegenden zweiten Scene nun hat die Decoration gewechselt, und stellt wieder das Local von Act IV, Sc. 4 u. ff. dar. Das Gebäude, worin die Nibelungen wohnen und kämpfen, steht also im Hintergrund; eine Treppe führt in zwei Armen zu seinem Eingang, in diesen bringen diejenigen ein, welche mit den Nibelungen streiten wollen, und man hört das Klirren und Tosen des Streites wie aus einer Vorhalle, welche hinter diesem Eingange angenommen wird. Die Nibelungen können sich nicht in's Offene herauswagen, weil sie sonst umzingelt und von der Uebermacht erdrückt würden.

Jetzt stehen sie höhnend und herausfordernd auf der Treppe und unter den Fenstern. Rüdiger erscheint, Ezel und Chriem-

hilde beſtürmen ihn, zu fechten; jener mahnt an die Vaſallenpflicht, dieſe an das Act III, Sc. 5 gegebene Verſprechen, er dagegen beruft ſich auf ſeine Waffenbrüderſchaft, ſeine Verſchwägerung, ſeine Pflichten als Geleitsmann der Nibelungen von Bechlaren bis Hunnenland. Schrecklicher innerer Kampf des edlen Mannes, der im Liede Vater aller Tugende heißt, deſſen Herz „Tugende biert wie der junge Maie Bluomen". Endlich ſiegt die ältere Pflicht, er iſt zum Streit entſchloſſen, ruft ſeine Mannen herbei, und die Arme auf den Schild geſtützt eröffnet er jenes unendlich rührende Geſpräch mit den Nibelungen, deren Ton aus drohendem Trotze plötzlich in Weichheit übergeht, da ſie ſehen, daß ſie mit dem liebſten Freunde ſtreiten ſollen. Hier ſoll der tiefſte Ton deutſcher Innigkeit vernommen werden. Rüdiger wünſchte lieber todt zu ſein; ſie zeigen ihm die Geſchenke her, die er ihnen in Bechlaren gegeben, das Schwert, mit dem ſie nun ihn ſelber tödten ſollen u. ſ. w. Hagen zeigt den geſchenkten Schild, er iſt zerhauen, Rüdiger ſchenkt ihm jetzt ſeinen eigenen. Die rauhen Helden ſchämen ſich der Thränen nicht. Giſelher, der Verlobte ſeiner Tochter, mahnt ihn an dieß ſchöne Band, Rüdiger fleht ihn, nach ſeinem Tode nicht die Tochter die traurige Pflicht des Vaters entgelten zu laſſen. Hagen und Volker verſprechen noch, den Kampf mit ihm ſelbſt zu vermeiden. Jetzt ſtürzt ſich Rüdiger mit ſeinen Mannen in den Eingang des Hauſes. Man hört das Toſen des Kampfes. Dumpfes Stillſchweigen der Erwartung unter den Perſonen auf der Bühne. Nach einiger Zeit wird es ſtill. Rüdigers Leichnam wird aus dem Hauſe getragen, doch nicht ganz auf die Vorderbühne; denn die Nibelungen behalten ihn zurück. Unendlicher Klagegeſang ertönt. Auch ſeine Mannen ſind ſämmtlich erſchlagen.

Dritte Scene. Es ist hier eine Veranlassung, die Decoration wieder zu wechseln, welche zu benützen um so zweckmäßiger ist, damit das Gemüth und die Sinne von dem Getöse und den Schauerscenen des wilderen Ausbruchs der Wuth sich erholen und auf die letzten schrecklichsten Auftritte Kraft und Frische sammeln. Ein Burgzimmer; Dieterich, der Held der Besonnenheit, berufen zum Werkzeug der letzten vollstreckenden Gerechtigkeit, tritt auf. Man hört durch die offenen Fenster die durchdringenden Laute der Klage um Rüdiger. Helferich tritt ein und meldet ihm die Ursache, Rüdigers Tod. Dieterich begreift ihn nicht, da Rüdiger neutral bleiben wollte, wie er selbst. Er bestellt seine Mannen, d. h. die auserlesensten, Hildebrand und den wilden Wolfhart an ihrer Spitze, und trägt ihnen auf, zu fragen und Rüdigers Leichnam zu verlangen. Er verbeut ihnen aufs Strengste den Streit, aber aus der aufgeregten Haltung Wolfharts erräth man leicht, daß die Kampflust sich nicht bezwingen lassen wird. Sie treten ab. Dieterich bleibt allein, gibt seinem Schmerz über diese ganze tragische Entwicklung, aber auch seinem Abscheu über Chriemhildens wachsende Verwilderung Worte, und setzt sich dann wartend an ein Fenster. Man hört zuerst erneuten Klagelaut von ferne, dann erneutes dumpfes Kampfgetöse; Dieterich erkennt in jenem die Klage seiner Mannen um Rüdiger, aus diesem schließt er nur, es müssen neue Hunnenschaaren in den Kampf geschickt sein. Nach einiger Zeit wird es stille. Durch das Fenster sieht man den Wiederschein einer Feuersbrunst am Horizont. Jetzt erscheint wankend, sich kaum aufrecht erhaltend, der greise, schwer verwundete Hildebrand, stellt sich schweigend vor Dieterich, und dieser fragt tropfenweise die Schreckensnachricht aus

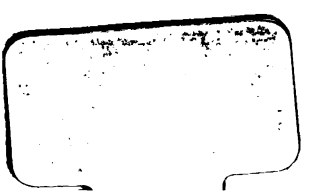
ihm heraus, wie seine Mannen sich reizen ließen zum Kampfe und außer Hildebrand alle gefallen sind. („Was ihr habt der Lebenden, die seht ihr bei euch stahn, das bin ich Seelen-alleine, die andern, die sind todt"). Zugleich erzählt aber auch Hildebrand, daß, während noch der Streit dauerte und die Amelungen beinahe alle schon gefallen waren, die wilde Chriemhilde Feuer in das Haus werfen ließ, daß außer Gunther und Hagen alle Nibelungen theils erschlagen, theils verbrannt sind und diese beiden todesmüd vor dem Hause stehen. — So glaube ich die zur Schilderung von Chriemhildens wachsender Wuth unentbehrliche That, daß sie das Haus in Brand stecken läßt, aufnehmen zu können, ohne die ohnedieß überschwellende Masse der Scenen noch mehr zu häufen. — Dieterich beklagt in jener epischen Weise (Av. 38.) den Tod seiner Mannen. Die Musik muß den alterthümlichen, volksmäßigen Ton hier und überhaupt mit vollem Gefühl für diese uralt einfache Welt wiedergeben. Jetzt kann aber Dieterich nicht länger neutral bleiben, er läßt sich waffnen und geht ruhig entschlossen ab, die Strafe zu vollziehen.

Vierte Scene. Die alte Decoration. Vor dem innen ausgebrannten, noch glostenden Hause stehen, auf ihre Schilde gestützt, zwischen Leichnamen, still und finster Gunther und Hagen. Dieterich in seiner ruhigen Größe tritt vor sie, fordert Rechenschaft, verspricht ihnen sicheres Geleite nach Hause, wenn sie sich ergeben, sie antworten groß und stolz, wie sollten sich zwei so kühne Männer ergeben, die noch so wehrlich gewaffnet vor dir stehen? (Av. 39, Str. 2275). Jetzt beginnt er den Kampf, der aber um so weniger zur Darstellung gebracht werden kann,

da er vom Schwert in einen Ringkampf übergeht. Im Augenblicke, wo dieſer Streit anfängt, wechſelt die Scene.

Fünfte Scene. Ein Kerker. Chriemhilde tritt ein. Hinter ihr Dieterich und Hildebrand, welche Hagen und Gunther gefeſſelt bringen. Dieterich hat es für Pflicht gehalten, ihr beide als die Mörder ihres Gemahls zu übergeben, aber er ermahnt ſie jetzt, die Gefangenen nicht unedel zu behandeln. Chriemhilde antwortet nicht. Zuerſt läßt ſie Gunther durch den Gefängnißwärter, der geöffnet hat, in einen andern Kerker abführen. Jetzt tritt ſie vor Hagen. Sie verlangt von ihm die Zurückgabe des Nibelungenhorts. Er erklärt feſt, er habe geſchworen, ſo lange einer ſeiner Herrn lebe, zu verſchweigen, wo er ihn verborgen. Sie geht ſchweigend ab, und kehrt nach kurzer Zeit zurück. Sie trägt das blutende Haupt des Bruders an den Haaren, ſie erſcheint kraß verſtört, zur Meduſe umgewandelt. Sie hält das Haupt dem Hagen unter die Augen. Er antwortet die großen Worte voll Gefühl des Schickſals: „du haſt es nach deinem Willen viel gar zu Ende bracht, und iſt auch Alles ergangen, als ich mir hatte gedacht; nun iſt von Burgonden der edele König todt, Giſelher der junge und auch Herr Gernot; den Schatz den weiß nun Niemand, als Gott und ich, der ſoll dir, Teufelinn, immer wohl verholen ſein“. Während Dieterich und Hildebrand vor Entſetzen noch ſtarr zurückſtehen, reißt ſie in einem Nu Sigfrieds Schwert dem Gefeſſelten, Wehrloſen von der Seite, und mit dem Ausruf, „ſo will ich doch behalten Sigfrieds Schwert“ u. ſ. w. (Av. 39, Str. 2309) ſtößt ſie ihn nieder. Jetzt bricht Dieterichs empörtes Gefühl des ſittlichen Maaßes in mächtigen Worten und Tönen aus und auf einen Wink

von seiner Hand haut Hildebrand die Chriemhilde nieder. Schluß: Ezel stürzt herbei, wirft sich klagend auf Chriemhilde; Dieterich beklagt die Helden und spricht in wenigen grossen Worten den blutigen Gang des Schicksals aus, das durch das Ganze gieng.

Dieß wäre denn ein schwacher Versuch von ganz ungeübter Hand, einen ungeheuren Stoff zu bewältigen. Unter allen Mängeln, die ich an diesem Versuche bemerke, ohne eine Abhilfe zu wissen, ist dieß der größte, daß Chriemhildens Rolle die Kraft nicht von Einer, sondern von zehn Kehlen fordert. Ich wollte nur keinen Moment auslassen, worin sie bedeutend ist. Freilich kommt mir jede Scene, worin sie nach diesem Schema auftritt, nicht nur bedeutend, sondern wesentlich und unentbehrlich vor. Doch nicht nur Chriemhildens Rolle, sondern die ganze Oper, dieß fällt sogleich in die Augen, würde nach diesem Plane übermäßig groß, und doch wüßte ich nichts wegzulassen, ohne eine Schönheit, ohne ein erklärendes Motiv zu opfern. Ein Geübterer als ich würde vielleicht dennoch Rath wissen. Sollte aber nicht zu helfen sein — und ich zweifle selbst daran —, so wäre es gar nicht unthunlich, die Oper in zwei Theile zu trennen und diese an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufzuführen. Der erste Theil würde die zwei ersten Acte umfassen und mit Sigfrieds Tod schließen, der die erste, zum Folgenden wieder als Exposition sich verhaltende, Katastrophe bildet. Rath würde gewiß auf diesem oder einem andern Wege werden; hätten wir nur erst die Hauptsache, den Componisten

---