



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Das romantische Epos.

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

stattliche Wohnung eines reichen Landbesizers, Erquickungen für das Auge. Diese bessern Häuser sind denn auch wohl, wenn es die Lage gestattet, mit Pflanzungen und Wäldchen umgeben.

### Das romantische Epos.

Carlo Zeno, eine Dichtung von Rudolph Gottschall. Breslau, Trewendt u. Granier. —

Wir haben von dem früheren Versuch dieses Dichters „die Göttin“ im Jahrgang 1852, 4. S. 121 eine ausführliche Kritik gegeben; wir benutzen das gegenwärtige Werk, die Gesetze der Gattung, der es angehört und auf die wir schon häufig haben eingehen müssen, da sich die Vorliebe für das romantische Epos immer mehr verbreitet\*), ausführlich und im Zusammenhang zu entwickeln. Wir gebrauchen absichtlich den Ausdruck Gesetze statt des gewöhnlichen Ausdrucks Regeln, da der letztere etwas Gemachtes, Willkürliches und Conventionelles andeutet, während das Gesetz sich aus der innern Natur der Gattung mit Nothwendigkeit ergibt. Weil man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit einiger Mühe die Fesseln der traditionellen Regel gebrochen hatte, die aus Frankreich überkommen war, so war man sehr bald geneigt, den Begriff der Regel und des Gesetzes aus der Poesie überhaupt zu verbannen, und mit Ausnahme von Goethe und Schiller, die auch bei ihren poetischen Schöpfungen immer ein strenges Gesetz vor Augen hielten, haben die deutschen Dichter sich beeifert, nach Belieben zu improvisiren, ganz überzeugt, durch ihren Instinct immer auf das Richtige geleitet zu werden. Nun ist es allerdings das Kennzeichen des echten Genies, ohne weitere Ueberlegung so zu handeln und zu schaffen, wie es zweckmäßig ist, und der Irrthum lag nur darin, daß unsere Dichter sich ohne alle Ursache das Prädicat des Genies beilegte. Ja, wir gehen noch weiter. Auch die geniale Kraft reicht zu classischen Schöpfungen nur unter besonders glücklichen Umständen aus, d. h. nur in einer Zeit, die selber classisch ist und die angemessenen Stoffe und Formen sowol in reicher Fülle als in einheitlichem Zusammenhang dem Künstler darbietet. Eine solche Zeit war weder die von Goethe und Schiller, noch viel weniger die unsrige. Jene Dichter mußten die Basis ihrer Dichtung, die in einem classischen Zeitalter die Natur hervorbringt, mit schwerer Anstrengung sich selber schaffen, sie

\*) Im vorigen Jahr haben wir u. a. besprochen: Julian, von Eichendorff (2. S. 420); die Malkönigin, von W. Müller; Alma, von Stiebrich; Rosenegger Romanzen, von v. d. Traun; der Hort der Dichtung; die Lilie vom See, von M. Horn (2. S. 367); Dolores; Giovanna, von A. Löhn (3. S. 433); die Uebersetzung Firdniss, von Schack (3. S. 180); Fischer Martin, von Mörke (3. S. 267); Habana, von Böttger; Werdenberg, von Bornhauser (3. S. 297); Uda, von Bodenstedt (4. S. 364).

mußten wählen, sie mußten also überlegen und konnten unmöglich dem dichterischen Instinct folgen. Fast könnten wir behaupten, daß ihre dichterische Wirksamkeit zum größern Theil eine Kette von bedeutenden, aber nur halb gelungenen Experimenten gewesen ist, und daß die Anstrengung ihres Geistes, die zu solchen Resultaten führte, für uns eine ebenso wichtige Eringungenschaft sein muß, als ihre Werke selbst. Sie haben uns gelehrt, die Kunst in eben dem Sinn als eine Kunst zu begreifen, wie es in der bildenden Kunst und in der Musik geschieht. Unsere jüngere Generation findet dieses künstlerische Studium unbequem, ja wol unwürdig des Genies, und die einfache Folge davon ist, daß eine Improvisation nach der andern auftritt, ein Jahr lang, weil sie den Modeton anschlägt, große Triumphe erlebt und dann in den Papierkorb geworfen wird, um nie wieder angesehen zu werden.

Das ist ein Schicksal, welches wir ganz in der Ordnung fänden, wenn wir es mit der bloßen Talentlosigkeit zu thun hätten. Allein wir erfreuen uns in der That einiger gar nicht unbedeutenden Talente und es wäre ein wirklicher Gewinn für die Literatur, diese auf den richtigen Weg zu weisen. Freilich müßte, wenn so etwas als möglich gedacht werden sollte, vorher eine Wiedergeburt in dem Geiste unserer Dichter vor sich gehen, sie müßten die unfruchtbare Selbstgefälligkeit, die sich noch aus dem Zeitalter der Romantik herschreibt, die aber gegen unsere übrigen Sitten einen sehr wunderlichen Contrast bildet, von sich abwerfen, das Interesse an ihrer eignen Person dem Interesse an der Sache opfern, und dem Grundsatz, der in allen übrigen Zweigen des Lebens gilt, auch als den ihrigen anerkennen, daß man nämlich arbeiten muß, um zu essen. Wir verstehen unter dieser Arbeit nicht die Mühe, die Feder in das Tintefaß zu tauchen und eine beliebige Masse unschuldigen Papiers damit zu färben, denn in dieser Arbeit leisten unsere Dichter das Unerhörte; wir meinen Arbeit ganz in dem Sinn, wie der Maler, der Bildhauer, der Architekt, der Musiker erst die Gesetze seiner Kunst gründlich studiren muß, ehe er sich an freie Schöpfungen wagt. Wohlfeiler ist es, in Versen und Prosa zu versichern, man sei geborner Dichter, und nur ein Nicolai könne es bezweifeln: wohlfeiler ist es, aber nicht zweckmäßiger, denn der selbstzertheilte Ritterschlag „vom Geist“ gilt nur für einen kleinen Kreis, und dadurch, daß man seinen Recensenten mit Nicolai vergleicht, wird man noch lange kein Goethe.

Wir gehen auf die Dichtungsart über, die hier in Frage steht. Das romantische Epos ist im allgemeinen nichts Anderes, als eine Erzählung in Versen. Zu einer kunstmäßigen Form hat es sich erst in unserm Jahrhundert, namentlich durch die Engländer entwickelt. Auf den ersten Anschein gebietet das Drama eine strengere künstlerische Form, denn bei der Aufführung, die allein in Betracht kommt, wird der Zuhörer gezwungen, streng bei der Sache zu bleiben;

er empfindet also jeden Fehler der Composition als ein Attentat auf seine Geduld und zwingt den Dichter, gleichfalls bei der Sache zu bleiben. Man darf nicht erst den Aristoteles aufschlagen, um sich diese Regel zu abstrahiren, jedes unbefangene Publikum leistet dieselben Dienste: wenn es sich langweilt oder wenn es in seinen Empfindungen verletzt wird, so zischt es den Dichter aus, und beides findet statt, wenn die Begebenheit unklar dargestellt, die Scenerie falsch gruppiert, die Motivirung unklar oder verschoben und der Ausgang unbefriedigend ist. Freilich genügt die Vermeidung aller dieser Fehler noch nicht, ein gutes Drama hervorzubringen, dazu gehört vielmehr, daß die Handlung nicht bloß verständlich und naturgetreu, sondern auch bedeutend ist: und hier reichen die Regeln nicht mehr aus, hier hat der Dichter zu zeigen, wieweit die Kraft seines Genius geht.

Dieser äußere Zwang scheint bei dem erzählenden Gedicht nicht stattzufinden, wir können ihn aber sehr leicht ergänzen. Schon die rhythmische Form zeigt, daß hier wie bei aller echten Poesie neben dem geistigen Eindrucke auch ein sinnlicher beabsichtigt wird. Dieser kann aber nur bei der Vorlesung zur Geltung kommen: eine sinnliche Realisirung des poetischen Zwecks, die wir wenigstens in der Idee festhalten müssen, wenn wir sie auch im gewöhnlichen Leben, da wir mit den Augen zu hören gelernt haben, durch Abstraction ergänzen. Wir werden also dasjenige erzählende Gedicht gut nennen, welches bei einer Vorlesung von Anfang bis zu Ende durch die einheitliche Verarbeitung und Gruppierung des Stoffs die Zuhörer unterhält und fesselt, und sie durch seinen idealen und poetischen Gehalt in eine höhere Region der Empfindung erhebt. Und da das Maß der menschlichen Spannung zwar nicht a priori zu bestimmen ist, aber doch eine gewisse Grenze hat, so werden wir wol kaum fehlgreifen, wenn wir dem erzählenden Gedicht ebenso wie dem Drama den Umfang eines Abends setzen: ein elastischer Ausdruck, der aber der Sache entspricht. Schwillt der Umfang bedeutend an, so bleibt die Aufgabe dieselbe, sie wird nur schwieriger, ganz wie bei Schillers Wallenstein. Die Vorlesung muß nämlich auf mehre Abende vertheilt werden, und nicht nur für jeden Abend eine anhaltende Spannung und einen befriedigenden Abschluß herbeiführen, sondern es müssen auch die einzelnen Theile durch eine fortlaufende Spannung miteinander verbunden werden.

Was wir hier gesagt haben, bezieht sich auf die epische Poesie überhaupt, sie gilt aber in viel höherem Grade für das Kunstepos unserer Zeit. Die eigentlich epische Dichtung ist aus dem Volke hervorgegangen, aus Traditionen, Sagen, einzelnen Rhapsodien und Balladen. Die Gruppierung und Verarbeitung ist ein organischer Proceß gewesen, der sich erst allmählig entwickelt hat. Die epischen Sänger der Indier, Perser, Griechen, der Germanen, der Scandinavier, der Italiener u. s. w. gaben dem Volke seinen eigenen Gehalt wieder, sie durften sich also seine Aufmerksamkeit nicht erst erkämpfen, es kam nur darauf an, für den nationalen Stoff die zweckmäßige Form zu finden. Unsere Dichter dagegen

haben es mit einem fremden Stoff und mit einem ungläubigen Publicum zu thun; wenn sie es fesseln wollen, so kann ihnen das nur nach den Gesetzen der Kunst gelingen.

Es ist eigentlich ganz unnöthig, auf den Irrthum hinzuweisen, der darin liegt, die rhapsodische Form, die uns in den alten Gesängen interessirt, auf die neuen anzuwenden. Wir lesen z. B. die Ballade vom Cid mit großem Vergnügen, weil wir ein literarhistorisches Interesse mitbringen und uns das spanische Ritterthum als die einheitliche Basis dazu denken. Unter den neuern Dichtern hat z. B. Byron mehrfach den Fehler begangen, seine Gedichte zu zerstückeln, und jeder unbefangene Leser empfindet dies als einen Fehler; aber hier tritt die überwältigende Kraft des Genius ein. Z. B. „der Giaur“ ist als Ganzes betrachtet, höchst dürftig, aber fast alles Einzelne ist so hoch poetisch, daß wir diesen Fehler wenigstens für den Augenblick vergessen. Wenn einer unserer modernen Rhapsoden eine Strophe geschrieben haben wird, wie jene: he who has bent him o'er the dead u. s. w., so wird man ihm auch einige Nachlässigkeit in der Form verzeihen, aber man zeige uns in der ganzen deutschen Poesie seit Heine nur eine Zeile der Art. Der einzige Dichter, der allenfalls eine Ausnahme machen könnte, ist Lenau: er kommt in einzelnen Stellen, z. B. in der Beichte des Papstes, Byron wenigstens nahe, aber das andere ist matt und gleichgiltig, und so werden wir durch die rhapsodische Form in den Albigenfern, im Savonarola, im Don Juan abgesspannt und ermüdet, um wie viel mehr erst bei den spätern Dichtern. Uebrigens vergleiche man z. B. „das Fräulein vom See“ von Walter Scott, das an glänzenden Einzelheiten nicht im entferntesten mit Byron wetteifern kann, mit einem beliebigen Gedicht des letzteren, und wir sind überzeugt, daß jeder gebildete Leser in jeder Stimmung aus dem ersteren eine größere Befriedigung schöpfen wird, blos wegen der reinen künstlerischen Composition.

Die Grenzscheide des romantischen Gedichts gegen das Drama wie gegen den Roman läßt sich sehr einfach ziehen, wenn man nur unbefangen die Natur dieser Dichtungsarten ins Auge faßt. Das Drama soll uns eine Handlung gegenwärtig machen und uns die handelnden Personen wirklich vor Augen führen, das Epos dagegen stellt sie uns als Vergangenheit dar. Der Roman gibt sich durch seine Form als Nachahmung der Wirklichkeit zu erkennen, das Epos ver-  
setzt uns durch den Rhythmus in eine freie, ideale, wenn man will, romantische Welt, es schließt also das Alltägliche und die gemeine Naturnachahmung aus. Aus diesem einfachen, in der Natur der Sache liegenden Unterschiede lassen sich alle übrigen herleiten, die Unterschiede in der Charakteristik, in den Motiven, in der Gruppierung, in der Composition und Farbe. Zunächst tritt der Gegensatz hervor, daß das Epos ein genaues Eingehen auf das Außere, auf Schilderungen u. dgl. nicht blos erlaubt, sondern gebietet, während das Drama es ausschließt;

denn das Drama, welches uns seinen Stoff gegenwärtig machen soll, würde seinem Zwecke durchaus zuwider handeln, wenn es unserer Phantasie zumuthen wollte, sich in fremdartige Zustände zu versetzen und so den natürlichen Standpunkt zu dem Geschehenden in einen künstlichen und reflectirten zu verwandeln. Da es außerdem seine Aufgabe ist, seinen ganzen Inhalt in Wirklichkeit zu übersetzen, so würde jeder Versuch, die Phantasie durch Schilderungen zu befriedigen, wie ein fremdartiger Moment erscheinen und unsere Unbefangenheit stören. An dem ersteren Fehler scheitern zum großen Theil die sogenannten historischen Dramen, an dem zweiten unsere lyrischen Dichter, die für landschaftliche und andere Schilderungen Talent haben und nun glauben, es auch für das Drama verwerthen zu können. Beim romantischen Epos dagegen, wol zu unterscheiden vom naiven Epos, ist eine Kraft und Fülle der sinnlichen Schilderung nothwendig. Denn da unserer Phantasie der Gegenstand nicht in unmittelbarer Nachahmung vorgeführt wird, muß ihr zu Hilfe gekommen werden, man muß ihr für die fernliegenden Zustände die richtige Perspective und die richtige Beleuchtung eröffnen. Wir sind weit von der Behauptung entfernt, daß eine solche Glut der Sinnlichkeit, wie sie Byron anwendet, zum Theil auch schon Walter Scott, nothwendig zum Epos gehört; ein weiser und geschickter Dichter wird durch bescheidene Farben und Striche unserer Einbildungskraft in der Ver sinnlichung der Zustände dieselben Dienste leisten, wie es z. B. Goethe auf das vollendetste in „Hermann und Dorothea“ gelungen ist. Ferner bleibt es immer ein Fehler, die Schilderung so überwuchern zu lassen, daß sie nicht mehr der Erzählung dient. Hier dürfte das richtigste Maß Walter Scott in seinem „Fräulein vom See“ getroffen haben. Es ist ein Reichthum und eine Mannigfaltigkeit der Farben darin, wie in keinem andern epischen Gedicht, und doch ist alles nur dazu da, um unserer Phantasie die Zustände, auf denen die Begebenheit beruht, und die Begebenheit selbst vollkommen deutlich zu machen. Vielleicht ist grade dieses große Talent bei Walter Scott die Veranlassung gewesen, daß er im Drama nichts geleistet hat. — Ein zweiter Gegensatz liegt darin, daß der Dramatiker vorzüglich die Aufgabe hat, die Bewegungen der Seele im Detail nachzuempfinden, während der erzählende Dichter darin ein sehr strenges Maß beobachten muß. Dieser Unterschied ist keineswegs willkürlich, sondern er entspringt aus der Natur der Sache. Der Dramatiker schreibt für den Schauspieler, er muß natürlich einen talentvollen voraussetzen; diesem kann er die kühnsten, ungewöhnlichsten und gewaltigsten Bewegungen der Seele als Aufgabe stellen. Wenn sie überhaupt nur richtig empfunden sind, so wird der echte Künstler daraus eine so einheitliche Leistung machen, daß alle psychologische Bewegung für den Zuhörer zur Thatsache wird, und daß er darüber gar nicht reflectirt, sondern es unmittelbar empfängt. Eine solche Einheit der psychologischen Entwicklung und der factischen kann der epische Dichter nicht erreichen, wenn er der ersteren einen zu großen Spielraum läßt; er muß die Bewegung der Seele

als seine eigene Reflexion der Handlung vorausschicken, und treibt dadurch die Phantasie des Zuhörers aus ihrer Unbefangenheit, indem er sie zum Nachdenken zwingt. Der Roman hat in dieser Beziehung eine viel größere Freiheit als das Epos, indem er eine Masse kleiner Züge, in denen die Seelenbewegung in das Reich der Erscheinung tritt, zusammenhäufen und dadurch die Reflexion vermeiden kann: eine Detailmalerei, die vom Epos schon durch die rhythmische Form ausgeschlossen wird. — Auf einen dritten Unterschied, daß die kritische Aufgabe des Epos in der eigentlichen Katastrophe liegt, während sie im Drama in die Mitte der Handlung, in die Umkehr des Hauptcharakters fällt, ist in diesen Blättern bereits hingewiesen worden. Man wird leicht einsehen, wie auch dieser Umstand mit dem leitenden Gesichtspunkt zusammenhängt. — Wir gehen jetzt auf das Einzelne ein, auf den Stoff, auf die Composition, die Zeichnung und die Färbung des epischen Gedichts.

Was den Stoff betrifft, so ist es für das romantische Epos charakteristisch, daß die Nothwendigkeit einer Wahl vorliegt. In dem naiven, dem eigentlich epischen Zeitalter ist sowol die darzustellende Begebenheit, wie auch das Costüm derselben dem Dichter in der Volksfage unmittelbar gegenwärtig. Allein auch hier wird der romantische Dichter, wenn er sein Publicum richtig versteht, durch Reflexion zu dem zurückkehren, was dem naiven Dichter natürlich ist. Da die Darstellung von Zuständen in den Vordergrund tritt, so wird das Publicum natürlich an der Darstellung solcher Zustände das meiste Interesse finden, zu denen es in irgend einer gemüthlichen Beziehung steht. Die Darstellung einer großen geschichtlichen Vergangenheit der Nation, in bestimmte einzelne Bilder krystallisirt, wird der günstigste Vorwurf des Epos sein. Auch darin hat Walter Scott seine Einsicht in das Wesen der Poesie bekundet. Nur ist der Unterschied gegen den Roman festzuhalten. Die rhythmische Form verlangt einen idealen, einen poetischen Gehalt. Eine Darstellung conventioneller Zeitalter also, d. h. solcher Zeitalter, in denen wir die Sitte als etwas Gemachtes, Willkürliches und daher als den Gegensatz des Ideals empfinden, und die uns doch geschichtlich so nahe steht, daß wir uns dieser Detailirung nicht erwehren können, gehört nicht ins Epos, und Schiller hat vollkommen recht gethan, seinen Plan, den siebenjährigen Krieg episch zu behandeln, wieder aufzugeben. — Wir müssen noch hinzufügen, daß der nationale Gehalt eines Epos zwar der zweckmäßigste, aber für unsere Zeit nicht der natürlichste ist. Der Dichter kommt viel eher darauf, uns in recht fremdartige, wo möglich tropische Zustände zu führen, um für seine Phantasie freien Spielraum zu haben und uns durch den Reiz des Contrastes zu fesseln. So hat sich schon Byron dem Orient zugewandt, so haben wir in unsern neuern Dichtungen Tscherkesen, Türken, Russen, Perser, Indier u. s. w. in bunter Fülle durcheinander. Wer wollte dem Dichter das Recht dazu versagen? Nur muß man dabei bedenken, daß für die Zukunft des Gedichts,

für seine literarhistorische Stellung durch eine solche Wahl schlecht gesorgt wird; denn die Nachwelt wird immer die Ansicht haben, daß solche Producte nicht aus dem Organismus der schöpferischen Volkskraft entsprungen sind, sondern augenblicklichen, künstlich hervorgegangenen Neigungen ihren Ursprung verdanken. Wer außer den Gelehrten mag heutzutage noch den *Parcival* lesen, trotz seines formalen Werths, während das echt deutsche *Nibelungenlied* in alle Kreise des Volks eingedrungen ist. — Indessen wollen wir zugeben, daß ein bedeutendes poetisches Talent auch fremdartigen Stoffen ihre Berechtigung geben kann, wie es ja bei Byron der Fall ist, aber zweierlei ist nothwendig: eine positive historische und locale Grundlage und eine Verwandtschaft der Sitten, auf denen die Handlung beruht, mit den unsrigen durch das Medium des allgemein Menschlichen oder Poetischen. Nach beiden Seiten hin wird leicht gefehlt. Ein wunderliches, dem allgemein Menschlichen widerstrebendes Zeitalter ist ein ebenso unfruchtbarer Boden für die ideale Dichtung, wie der reine substanzlose Aether der Idealwelt. Ein *costümloses Epos* wie Byrons „*Lara*“ ist trotz seiner großen Schönheiten verwerflich, weil es unserer Einbildungskraft keinen positiven Stoff darbietet, und ebenso verwerfen wir alle Fahrten in das phantastische Land des Märchens, wenn sie nicht in absoluter humoristischer Freiheit ausgeführt werden. Epische Gedichte, die in dem Fabelreich der beseelten Blumen oder in einer abstracten Ritterzeit spielen, wie Schulzes „*bezauberte Rose*“, Fouqués „*Corona*“, Redwig „*Amaranth*“, Horns „*Rosen und Lilien*“ ermüden unsere Phantasie, weil sie sich als ein leeres zweckloses Spiel zu erkennen geben, und dadurch unsere Stimmung beleidigen. — Deswegen wollen wir nicht behaupten, daß wir die übersinnliche Welt ganz vom Epos ausschließen. Im Roman halten wir sie nicht für erlaubt, da dieser eine Nachbildung der Wirklichkeit sein soll, und da wir bei dem gegenwärtigen Zustande unserer Bildung jede solche Erfindung als eine Unwahrheit auffassen müssen: sie müßte denn so bescheiden und unbestimmt auftreten, wie in der „*Braut von Rammermoor*“. In Walter Scotts „*Kloster*“ z. B. ist sie ganz schlecht angewendet, ebenso in den Romanen von Arnim; und bei unsern Teufelsdichtern Hoffmann u. s. w. ist es noch schlimmer, es ist eine ungesunde und unsittliche Phantasie, die sich ebenso an die dunklen und niedrigen Kräfte unserer Seele wendet, wie Eugen Sue und seinesgleichen. — Das Epos verstattet schon durch seine rhythmische Form größere Freiheit; wir erinnern uns nicht der ganz gewöhnlichen Wirklichkeit, wir haben also auch nicht nöthig, uns gegen Attentate auf unsere Bildung zu wehren. Daß wir freilich diejenige Maschinerie, die man in falscher Nachbildung des Homer aus mythologischen Reminiscenzen zusammensetzt, einerlei, ob diese Mythologie den Griechen, den Indern oder den Aegyptern entnommen ist, für ganz verfehlt halten, dürfen wir wol kaum hinzusetzen. Man führe nur nicht Dante und Milton an, denn diese sprechen zu einem wenigstens verhältnißmäßig gläubigen Zeitalter. Wenn wir

das Ueberfünftliche anwenden wollen, so müssen wir wenigstens einigermaßen an die hergebrachten, unserer Phantasie geläufigen Vorstellungen anknüpfen; aufzwingen lassen wir uns das Uebernatürliche nicht, es muß sich uns einschmeicheln. So hat es z. B. Byron in seiner „Belagerung von Corinth“ gemacht, und grade diese Stelle ist so schön, daß wir sie unmöglich wegwünschen können.

Machen wir von diesen Bemerkungen Anwendung auf das Gedicht von Gottschall, so müssen wir die Wahl seines Stoffs als eine unglückliche bezeichnen. Es gibt vielleicht keine historischen Stoffe, deren sittliche Voraussetzungen sowenig geeignet sind, uns in irgend einer poetischen Form anschaulich und verständlich gemacht zu werden, als Byzanz und Venedig. Ein Kaiser, der seinen Sohn blinden läßt und dann von diesem in einen unterirdischen Kerker geworfen wird, eine Republik, die nichts Eiligeres zu thun hat, als ihre edelsten Helden, wenn sie nur irgend verbraucht sind, in die Bleikammern zu schicken, das sind Gegenstände, die wir uns in einer Chronik gefallen lassen, denen wir aber in der Poesie kein Interesse abgewinnen. Einzelne Schilderungen aus dem abenteuerlichen Kriegsleben, die uns als erfrischende Ausbeute dieses Stoffs zufallen, sind bereits von Byron viel besser behandelt: wir könnten fast überall nachweisen, welche Stelle dem Dichter vorgeschwebt hat.

Wir gehen zur Composition über. Hier wird sich nur für den Befangenen verkennen lassen, daß die Hauptgesetze des Dramas auch im Epos ihre Anwendung finden müssen. Denn das eine wie das andere soll uns eine Handlung versinnlichen, und wenn diese auf unsere Phantasie den richtigen Eindruck machen soll, so muß sie uns klar und verständlich exponirt, in übersichtlicher Gliederung und in fortschreitender Spannung weiter geführt und zu einem Knoten vereinigt werden, der schließlich eine Lösung findet. Was man also gemeinhin Intrigue nennt, d. h. das nothwendige und einheitliche Zueinandergreifen von Ursache und Wirkung, ist im Epos ebenso nothwendig, wie im Drama. In dem einen wie in dem andern muß jede Figur ihre bestimmte in die Architectonik des Ganzen gehörige Stellung haben. Eine lose Verwebung von Handlungen, die ebensogut auch getrennt gedacht werden können, wird uns bei der Vorlesung ebenso ermüden und abspannen, wie auf der Bühne. Was ferner die Ruhepunkte eines größeren Gedichts und die dadurch herbeigeführte Eintheilung in Gesänge betrifft, so wird sie im wesentlichen den Acten des Dramas entsprechen. Jeder einzelne Gesang muß in gewissem Sinne ein Ganzes für sich sein, er muß wie ein landschaftliches Gemälde aus dem Nebel allmählig vor unseren Augen hervortreten, und indem wir die Empfindung des successiven Geschehens haben, muß es doch den Eindruck eines geschlossenen Bildes auf uns machen. Was der Dramatiker in voller physischer Wirklichkeit vor unsren Augen entfaltet, muß der epische Dichter durch den Zauber der Sprache erreichen. Ferner müssen diese Gesänge sich zu dem Ganzen gliedern, wie die Acte zum Drama, jeder Gesang

muß eine nothwendige Vorstufe des folgenden sein und der Schluß muß alle Fäden gewaltig zusammenfassen und in uns den Eindruck der Einheit hervorbringen. Das ist ein Gesetz, welches sich nicht bloß auf jedes Epos, auf jedes Drama, auf jede poetische Leistung überhaupt erstreckt, sondern auf jede Rede, auf jedes Gespräch, auf jede Abhandlung, auf jeden mathematischen Beweis. Der menschliche Geist ist im Gebiet der Kunst kein anderer, als im Gebiet der Wissenschaft. Seine Spannung erfolgt nach denselben Gesetzen und nur die technischen Mittel sind verschieden, je nach der Seelenkraft, auf die man wirken will.

Die Composition ist nun in Gottschalls Gedicht das allerschwächste. Zwar ist es ein Fortschritt gegen „die Göttin“, daß überhaupt eine Gliederung versucht ist, da in jenem früheren Gedicht alles Einzelne stückweise aneinanderfiel, aber die Gliederung selbst ist verfehlt. Die einzige Einheit in den fünf Gesängen besteht darin, daß sie den nämlichen Helden haben. Im ersten Gesange nimmt Zeno die Partei des gestürzten griechischen Kaisers Johannes gegen seinen geblendeten Sohn, veranlaßt durch eine Geliebte, die nach dem Kampf unter schrecklichen Martern hingerichtet wird. Warum wir für Johannes Partei nehmen sollen, warum Zeno, warum Gudogia für ihn Partei nehmen, das erfahren wir nicht, noch viel weniger warum das arme Mädchen zwecklos hereingemischt wird, um gleich im ersten Gesange einem grausamen Schicksal zu erliegen und dann vergessen zu werden. Im zweiten Gesange zeichnet sich Zeno im Kriege gegen die Genueser aus, im dritten verheirathet er sich auf eine etwas abenteuerliche Art, im vierten hat er wieder einen glücklichen Feldzug, der ihm aber dadurch verbittert wird, daß der Staat ihn zwingt, sein Ehrenwort gegen einen besiegten Feind zu brechen und noch zum Schluß dieses Gesanges wird er in die Bleikammern geschickt. Im fünften Gesange finden wir ihn als Greis, gebeugt von der langen Kerkerhaft, er unternimmt eine Pilgerfahrt, findet aber noch kurz vor seinem Tode Gelegenheit, sich durch eine ritterliche That auszuzeichnen. Es ist in diesen Geschichten nur ein ganz loser Zusammenhang. Mit Ausnahme Zenos kommen in jedem Gesange andere Personen vor, um nachher nicht wieder erwähnt zu werden. Der Schluß hat einen pietistischen oder wenn der Ausdruck zu hart sein sollte, einen sentimentalischen Beigeschmack. Aber auch der Bau der einzelnen Sätze ist fehlerhaft. So wird namentlich im vierten Gesange das Schlachtgemälde sehr weitläufig ausgeführt, obgleich wir schon im zweiten ein ganz ähnliches Schlachtgemälde hatten und die diplomatischen Intriquen, die hier die Hauptsache sein, und uns den finstern Geist der venetianischen Politik versinnlichen sollten, werden auf eine ganz matte Weise hinzugefügt. Wir sind gar nicht in der Stimmung dieses Ausgangs. Der Dichter mußte die Politik in den Vordergrund schieben, um uns auf das Dämonische des Schicksals vorzubereiten. Aber daß zu jeder Handlung eine bestimmte Stimmung gehört, davon scheint er keinen Begriff zu haben. Am besten ist noch die Stimmung im dritten Gesange gehalten, aber

dieser ist allerdings nur ganz zufällig in den Zeno gekommen, denn er behandelt eine Begebenheit, deren Fabel und Moral nicht in der entferntesten Beziehung zum Inhalt des Uebrigen stehen; und Zeno wird nur ganz zuletzt als deus ex machina eingeführt. Die Composition ist also ganz elementarer Natur und das stört uns um so mehr, da auch nicht eine Spur von Naivetät und Unbefangenheit in dem Ton des Ganzen herrscht.

Der dritte Punkt, den wir zu betrachten haben, ist die Zeichnung. Sowol in der Schilderung der Charaktere und der Leidenschaften, als im Dialog, wird das romantische Epos sich mehr der Frescomalerei nähern müssen. Zwar kommt hier sehr wesentlich die äußere Form in Betracht. So wird z. B. der Hexameter eine ganz andere Zeichnung verkörpern, als die Stanze, die Nibelungenstrophe, die Terzine oder die gekläufigsten englischen Versmaße. Aber wie groß auch die Abweichung sein möge, von der feineren Nuancirung und von der leidenschaftlichen Bewegung des Dramas wird im Epos keine Rede sein können. Was vor unseren Augen vorgeht, ergreift uns widerstandlos, aber in dem, was man uns erzählt, muß jene Ruhe walten, die uns überzeugt. Der Dichter hat die Aufgabe ebenso wie der Frescomaler, mit weniger Farben und Nuancen in seinen Gestalten und Ereignissen dieselbe Deutlichkeit hervorzubringen, die der Dramatiker durch eine größere Fülle der Mittel erreicht. Von alten Gedichten erfüllt z. B. das Nibelungenlied diese Aufgabe in hohem Grade, unter den neueren Dichtungen ist „Sermann und Dorothea“ ein unvergleichliches Muster, aber auch Walter Scott leistet in seinen bessern Werken vorzügliches. Sodann hat der epische Dichter die Aufgabe, uns in die richtige musikalische Stimmung zu versetzen, daß unsere Seele sich in demselben Rhythmus bewegt, wie die uns vorgelegten Thatsachen. Zu diesem Zweck hat der epische Dichter über viel größere Mittel zu disponiren als der dramatische, denn er kann durch Schilderungen, auch durch Reflexionen die Stimmung vollständig bemeistern, während sich der Dramatiker an seine Thatsachen und seine Personen halten muß. Dies ist der Punkt, wo der Dichter vorzugsweise zeigen kann, wieweit seine Kraft und seine Einsicht reicht.

Herr Gottschall hat wol gefühlt, worauf es ankam. Er leitet jedesmal seine Gesänge durch lyrische Empfindungen und landschaftliche Schilderungen ein, er ruft also eine bestimmte Stimmung hervor. Aber diese Stimmung hat nur dann einen Zweck, wenn sie uns die Atmosphäre der ganzen Handlung ahnungsvoll verkündet. Hier finden sich die sonderbarsten Mißgriffe. Bei dem ersten einleitenden Gesange, ebenso bei dem dritten und fünften wollen wir die Einleitungen, die weiter nichts geben, als das Colorit, gelten lassen; aber im zweiten und vierten sind sie merkwürdig vergriffen. Im zweiten Gesange, der einen kriegerischen, siegreichen Charakter hat, ist die einleitende Stimmung finster, melancholisch, im vierten, dessen Inhalt finster und abschreckend ist, werden wir durch eine kräftig bewegte kriegerische Stimmung begrüßt. Man kann auch nicht einmal sagen, daß

der Dichter durch den Contrast hat wirken wollen, denn ein solcher mußte fühlbar gemacht werden; es ist das bloße zwecklose Experimentiren mit der hergebrachten Maschinerie. — Die Zeichnung der Figuren ist ganz unbestimmt und lyrisch; der Held ist eine Verfinstlichung der verschiedenen Lebensalter ohne individuellen Charakter, die andern Personen verlieren sich in kleine Beziehungen.

Wir kommen zum Schluß auf die eigentliche Form. Das charakteristische Kennzeichen des Epös ist das fortlaufende Metrum, welches bei allen nationalen Heldengedichten ein gleichmäßiges war, und zwar überall aus nationalen Bedingungen hervorging, das Balmilversmaß bei den Indiern, der Hexameter bei den Griechen, die Nibelungenstrophe bei den Deutschen, der affonirende Trochäus bei den Spaniern, die Ottave und Terzine bei den Italienern. Das Metrum gab die ideale Haltung und den gleichmäßigen Rhythmus, der die bewegte Welt der Thatsachen zur poetischen Harmonie erhob. In neueren Zeiten hat man es nun dadurch besser zu machen geglaubt, daß man mit der fortschreitenden Bewegung auch das Metrum fortschreiten ließ, daß man also dem Maß seinen eigentlichen Charakter nahm. Wie fehlerhaft ein solches subjectives Ueberschreiten des Rhythmus ist, sieht man jetzt allmählig ein. Herr Gottschall hat für jeden seiner Gesänge einen fortlaufenden Rhythmus, aber für jeden Gesang einen andern. Der erste Gesang ist in dem hüpfenden Versmaß, das an den Anapäst erinnert, das wir Deutschen aber gewöhnlich mit dem Ausdruck Knittelvers bezeichnen; der zweite im fünffußigen Jambus, der dritte im Anapäst der Parabase, der vierte in der Nibelungenstrophe, der fünfte im vierfußigen Trochäus, alle diese Verse in unmittelbar aufeinanderfolgenden Reimen. Eine gewisse Verwandtschaft ist in diesen Rhythmen nicht zu verkennen, am wenigsten paßt der vierte und der fünfte für die übrigen. Wir glauben aber doch, daß der Dichter besser daran gethan hätte, ein charakteristisches Metrum durch das ganze Gedicht hindurch festzuhalten. Denn die Einheit der äußeren Form ist kein unwesentliches Symbol für die Einheit der Gestaltung. — Weniger können wir mit dem Stil zufrieden sein. Zwar ist auch hier ein Fortschritt gegen „die Göttin“ nicht zu verkennen. Die tobenden Dithyramben der letzteren haben sich etwas gemäßigt, aber doch herrscht noch eine Zügellosigkeit in der Bildersprache, eine Unklarheit und Nachlässigkeit des Stils, die das gebildete Gefühl fortwährend beleidigt. Wir wollen ein paar Beispiele geben. S. 79:

Doch keiner seidenen Gewänder Schleppe  
Weckt den Kialto auf zu Tanz und Spiel.

Wenn der Dichter dergleichen Nachlässigkeiten überhaupt begeht, so muß er nachher wenigstens Kritik anwenden. Ferner Seite 9 die Schilderung von der schlimmen Wirkung des Spiels:

Das Auge erlischt wie ein müdes Gestirn,  
Und durch das ausgebrannte Gehirn,

Da zuckt der Verzweiflung verzehrender Strahl.  
 Hier thront nur ein Papst, die Leidenschaft,  
 Und schleudert ihre vernichtenden Bullen;  
 Es thürmen die Summen sich geisterhaft,  
 Raun trägt die Eins die wachsenden Nullen.  
 Es saugt der schwarze Vampyr, die Ziffer,  
 Das Lebensblut einer reichen Welt,  
 Verschlingt das Schiff zugleich mit dem Schiffer u. s. w.

Diese Bildersprache ist nicht kühn, sondern nur salopp. Daß die Ziffer ein Vampyr genannt wird und daß dieser Vampyr nicht, wie es ihm ziemt, den Leuten das Blut ansaugt, sondern ganze Schiffe frisst, das kann uns wol ein Improvisator vortragen, aber in einem wirklichen Gedicht darf so etwas nicht vorkommen. Wir würden gar kein Ende finden, wenn wir alle entsprechenden Stellen anführen wollten. In der Zeit der Sturm- und Drangperiode kamen dergleichen Improvisationen auch bei höchst talentvollen Dichtern häufig vor, solange sie noch in ihrem jugendlichen Gährungsproceß waren; aber damals galt es, der ganz prosaischen Sprache neue Formen für die Poesie abzugewinnen, während jetzt unsere Sprache bereits so poetisch geworden ist, daß sie sich selber nicht mehr versteht. Heutzutage haben unsere Dichter die Pflicht, mit der größten Strenge und Energie auch in der Sprache ihre schwächlichen subjectiven Gelüste zu bekämpfen, wie es unsere guten Dichter eigentlich immer gethan haben. Möge Herr Gottschall einmal den Briefwechsel Schillers mit Goethe, Humboldt und Körner aufschlagen, um zu sehen, mit welcher Gewissenhaftigkeit hier jedes Bild, jede Wendung abgewogen wurde. Bequemer ist es freilich, zu improvisiren in der rohen ungeschulten Weise der Menge, die darin dem verwandten Geist des Dichters gewiß Beifall zuzuschützen wird. Wir aber haben von unserm Dichter immer noch eine bessere Meinung und glauben, daß ihm ein strenger motivirter Tadel heilsamer sein wird, als das gedankenlose Lob, an das er seit den elf Jahren seiner dichterischen Thätigkeit nur zu sehr gewöhnt ist.

### **Die Königin Victoria bei ihrer Thronbesteigung.**

Geschichte Englands während des 30jährigen Friedens von Harriet Martineau, übersetzt von C. F. Bergius, 3 Bd., Berlin, Franz Duncker 1853.

Der vorstehende Theil dieses Werkes umfaßt den Zeitraum von 1834 bis 1841, die Periode von dem berühmten kurzen Ministerium des Herzogs von Wellington, in welchem er anfänglich acht ministerielle Aemter übernahm, bis zur Zeit, welche dem Sturz des Ministeriums Melbourne unmittelbar vorherging. Das Werk hat die Tendenz, die Fortschritte Englands in der innern Gesetzgebung,