



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Shelley.

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

S h e l l e y.

Die neueste englische Literatur bietet uns, wenn wir von einzelnen Ausnahmen, namentlich Dickens, absehen, ein Schauspiel, welches wohl geeignet ist, unsre gewöhnlichen Begriffe von dem klaren natürlichen Gefühl und dem gesunden Menschenverstand des britischen Volks über den Haufen zu werfen. Eine ganze Reihe von Schriftstellern, zum Theil mit bedeutendem Talent ausgestattet, — Carlyle, Bailey, Browning, Tennyson, Taylor, Thackeray, Kingsley u. s. w. — wetteifern mit einander, uns die Rehrseite des menschlichen Lebens, die geheimnißvollen Abnormitäten des menschlichen Herzens darzustellen, und zwar in einer Form, die durch ihr trübes, phantastisches, unklares Wesen, durch ihre beständigen Sprünge aus dem Erhabenen ins Barocke auffallend an ähnliche Erscheinungen der deutschen Literatur erinnert. Es ist keineswegs das Behagen am Gemeinen und Häßlichen, das ihre Richtung bestimmt, im Gegentheil ein unendlich gesteigertes, hochfliegendes Idealismus, der in seinem vergeblichen Ringen nach wirklicher Gestaltung sich endlich mit Trauer und Zorn darauf resignirt, eine allgemeine wüste Dede zu beleuchten, in der nur das vorhanden ist, was nicht sein soll. Der Welt Schmerz, jener ungesunde Ausfluß unsrer überreizten Einbildungskraft, scheint sich jetzt in der englischen Literatur festsetzen zu wollen, nur daß es die Engländer nach ihrer Gewohnheit gründlicher und gewissenhafter treiben, als wir. Derselbe Grund, aus dem wir die Häßlichkeit des Inhalts erklären müssen, bedingt auch die Seltsamkeit der Form. Nicht aus Gleichgiltigkeit oder Geringschätzung der Kunst, sondern aus einem zu hochfliegenden Begriff von der Kunst werden alle bisher anerkannten Gesetze der künstlerischen Composition bei Seite geworfen. Wenn z. B. Carlyle in seiner Geschichte der französischen Revolution versucht, den ideellen und den endlichen, empirischen Zusammenhang der Ereignisse gleichzeitig darzustellen, wenn er also seinen Gegenstand in demselben Augenblicke von der Vogelperspective aus betrachten will, wo er ihn mit dem Mikroskop untersucht, so geht daraus hervor, daß er weder die eine noch die andere seiner Aufgaben erfüllt; die ideelle Anschauung wird durch die Fülle des Details überwuchert, und das Detail wird durch die willkürliche Beleuchtung verfälscht.

Das Trauerspiel „die Cenci“ (1819) behandelt den bekannten Stoff, der auch Prosper Mérimée zu einem seiner wilden Dramen (die Familie Carraval) Veranlassung gegeben hat. Ein Bösewicht thut seiner Tochter Gewalt an, wird deshalb von ihr ermordet, und die Mörderin, obgleich allgemein bedauert und zum Theil bewundert, fällt der menschlichen Gerechtigkeit anheim. Es ist schwer zu sagen, wie diese monströse Geschichte, die selbst innerhalb der Criminalproceffe kaum ihres Gleichen hat, und die als eine Abnormität der menschlichen Natur widerspricht, einen Dichter reizen kann. Shelley scheint die Absicht gehabt zu haben, die Zeit, in der eine solche That möglich war, als eine Totalität des unsittlichen Wesens darzustellen. Fast alle Personen des Stücks, mit Ausnahme der Heldin Beatrice, sind entweder elende Schwächlinge oder Bösewichter. Selbst die anscheinende Theilnahme einzelner Freunde an dem Geschick der unglücklichen Familie beruht auf dem unwürdigsten Egoismus, und diejenige Macht, welche die aus den Jagen gerückte Welt wieder in Ordnung bringen sollte, das Oberhaupt des Staats, der Papst, hat kein Recht, sich auch nur als Vertreter des einseitigen positiven Gesetzes zu geberden, denn er läßt sich von dem alten Cenci, der jährlich ein Duzend neue Mordthaten begeht, die Amnestie für schweres Geld abkaufen. Bei dieser Allgemeinheit verworfener Gesinnungen und Thaten ist es ganz unmöglich, für die That der Beatrice, in welcher allerdings ein sittlicher Conflict vorhanden ist, irgend einen sittlichen Maßstab festzustellen. Wenn in einer Mördergrube die unnatürlichsten Verbrechen begangen werden, so ist daraus nichts Poetisches zu machen, denn die Poesie setzt ein Wissen der sittlichen Bestimmungen voraus; ohne dieses ist sie sogar unfähig, richtig zu charakterisiren. Ja man wird in unserm Stück zu der Frage gedrängt: Woher kommt der sittliche Schreck Beatrice's über das unnatürliche Attentat ihres Vaters? In dieser Hölle, wo alle Laster gemeinschaftlich ihre Bacchanalien feiern, sollte man über etwas Blutschande kaum erschrecken.

Am ausführlichsten ist der Charakter des alten Cenci geschildert. Es ist ein Fanatismus und ein Wahnsinn der Bosheit, wie ihn selbst die Phantasie eines Hoffmann nicht hätte erfinden können. Er fällt überall mit der Thür ins Haus. An eine Vermittlung seiner Greuel mit den gewöhnlichen Vorstellungen vom menschlichen Wesen ist nicht zu denken. Gleich in einer der ersten Scenen giebt er ein glänzendes Fest, um den Tod zweier Söhne zu feiern. Er dankt Gott mit großer Rührung, daß er sein Gebet in dieser Beziehung erhört hat, und wünscht, daß der rothe Wein, den er trinkt, das Blut seiner Söhne wäre; er würde ihm dann noch viel besser schmecken. Diese löblichen Gesinnungen spricht er ganz laut in der Gesellschaft aus, und als einige von den Gästen daran Anstoß nehmen, empfiehlt er ihnen stillzuschweigen, weil er ihnen sonst die Gurgel würde abschneiden lassen, wie er schon mit vielen Anderen gethan. Er ist sehr unzufrieden mit dem Papst, dessen Verzeihungen ihm zu viel Geld kosten. Der

einzig Grund des Mißfallens gegen seine Söhne ist der, daß er ihnen ein Jahrgelohlt hat aussetzen müssen. Einen andern Sohn bestiehlt er um sein Gut. Nebenbei erfahren wir, daß er seine Frau und Tochter von Zeit zu Zeit in einen unterirdischen feuchten Kerker wirft, wo Schlangen und Ratten hausen, und sie zwingt, schmutziges Wasser zu trinken und faules Fleisch zu essen, auch ohne einen andern Grund, als daß es ihm Vergnügen macht. Die Phantasie stumpt ab über allen diesen Greuelthaten, die er wirklich ausgeführt hat, aber sie sind noch nichts gegen das Raffinement seines Wizes in der Erfindung von Flüchen. Diese sind so entsetzlich, daß sie unmittelbar ans Lächerliche streifen, und dabei hat er die Ueberzeugung, daß sie alle in Erfüllung gehen werden, daß Gott gewissermaßen die Verpflichtung habe, ihm in seinen Verwünschungen beizustehen, obgleich er auch zuweilen gegen Gott blasphemirt und sich an den Teufel wendet. Von einem Gewissen ist bei ihm keine Spur; es giebt ihm im Gegentheil viel Beruhigung, sobald er eine neue Uthtat ausgeübt hat. Nur vor einem Verbrechen hat er eine gewisse Scheu, obgleich er es mit großer Hartnäckigkeit ausführt: das ist die Gewaltthat an seiner Tochter. Auch dazu bestimmt ihn nicht blos die stümliche Lust, sondern eine gewisse Bosheit. Er will sie vor den Augen der Menschen entehren und sie der öffentlichen Schande preisgeben, und zugleich ihre Seele verderben, damit sie in die Hölle kommt.

Neben diese interessante Persönlichkeit tritt eine zweite, ein Geistlicher, der mit Beatrice in einem Liebesverhältniß steht, aber im Grunde eben so schändlich an ihr handelt, als ihr Vater. Um sich der Güter des alten Cenci zu bemächtigen, reizt er dessen Kinder durch eine sehr raffinierte Verführung*) zum Morde. Wozu dieser Charakter eigentlich da ist, ist nicht recht zu ersehen.

Die meisten Intentionen hat der Dichter in den Charakter der Beatrice gelegt. Ihre schwächlichen Brüder und ihre schwächliche Stiefmutter sind blos zur Folie da. Aber dieser Charakter wird uns eigentlich am allerwenigsten klar. Das Entsetzen vor der Absicht ihres Vaters ist sehr poetisch ausgemalt, und daß in einer entschlossenen und leidenschaftlichen Natur der Gedanke der Rache aufkeimen und alle sittlichen Bedenken zurückdrängen muß, wird uns auch vollkommen verständlich gemacht. Aber hier schon ist ein Moment, das uns verwirrt. Beatrice will zuerst, um den Angriffen ihres Vaters zu entgehen, nachher, weil sie entehrt ist, sich den Tod geben; sie unterläßt den Selbstmord aus religiösen Gewissensscrupeln. Wie man sich aus allen diesen Vorstellungen das Bild

*)

It fortunately serves my close designs
That 'tis a trick of this same family
To analyse their own and other minds.
Such self — anatomy shall teach the will
Dangerous secrets: for it tempts our powers,
Knowing what must be thought, and may be done,
Into the depth of darkest purposes.

einer Religion zusammenzusetzen soll, welche den Selbstmord verbietet, den Vätermord erlaubt, und die dem verhärteten Verbrecher, der sich selbst zuweilen mit dem Teufel identificirt, den Wahn einflößt, Gott werde sich zum Ausführer seiner Verwünschungen hergeben, ist schwer zu sagen, wenn man nicht etwa annehmen will, das Ganze solle eine Satyre gegen die katholische Religion überhaupt sein, welche allein einen so greuelvollen Zustand möglich mache. Allein das ist dann wieder zu wenig ausgesprochen, und wir müssen uns mit der Meinung begnügen, der Dichter sei mehr von seinen Phantasten bestimmt worden, als daß er sie zu einem bewußten Zweck hingeleitet habe. Vollends unerklärlich ist uns aber der Schluß des Drama's. Der Mord ist am Vater vollzogen, in demselben Augenblicke dringen Gerichtsdienere ins Haus, und nehmen die Schuldige gefangen. Da nun diese Gerichtsdienere den Zweck haben, den alten Genci der Gerechtigkeit zu überliefern, die sich endlich ermannt hat, so wäre Beatrice überführt, daß ihre That, wodurch sie der göttlichen Rache vorgriff, eine überflüssige gewesen ist, und das Stück könnte damit schließen; allein es folgt noch ein ganzer Act, in welchem der Proceß geschildert wird. Während die Uebrigen gestehen, läugnet Beatrice beharrlich die That, obgleich sie aus dem gerechten Haß gegen ihren Vater kein Hehl macht, und läßt sich schließlich nur durch die Furcht vor der Folter zum Geständniß bewegen. So wenig wir diese Handlungsweise begreifen, so wenig wird uns die Reue der übrigen Familie klar, und so haben wir einen ganz lahmen Schluß, der auf ein zweckloses Intriguenspiel herauskommt.

Was die Ausführung betrifft, so erhebt sich die Phantasie in einzelnen Scenen zu einem wirklichen Aufschwung, der freilich an Trunkenheit grenzt, aber doch nicht unpoetisch genannt werden kann. Die zu weit getriebene Reflexion, die bei den meisten englischen Dramatikern den Lauf der Handlung stört, ist auch hier vorhanden; im Allgemeinen aber möchte der Einfluß Calderon's vorherrschend sein, mit dem sich Shelley damals sehr eifrig beschäftigte, und man könnte das Stück als einen Versuch betrachten, die unheimlichen Geschichten, die bei dem katholischen Dichter, trotz seiner wilden Phantasie mit einer gewissen Naivetät auftreten, der protestantischen Reflexion verständlich zu machen. — Auffallend sind einige Reminiscenzen aus Shakspeare; namentlich ist die Scene aus dem Morde des Duncan fast wörtlich ausgeschrieben.

Das nächste Stück, auf das wir übergehen, ist der entfesselte Prometheus (1819). Die Tragödie des Aeschylus hat mehreren unsrer neueren Dichter, die ihrem Idealismus nur durch überschwängliche Motive gerecht werden konnten, zu lyrischen und dramatischen Versuchen Veranlassung gegeben. Sie gehört auch in ihrer Anlage in der That zu dem Merkwürdigsten, was uns die Poesie des Alterthums überliefert hat. Daß der höchste Gott nicht bloß Unrecht thut, sondern daß auch die Möglichkeit seines eigenen Untergangs wie ein Damoklesschwert über seinem Haupte schwebt, widerstrebt so allen unsren Begriffen und Empfin-

dungen, daß wir uns über den Ausgang, den Aeschylus am Schluß seiner Trilogie dieser seltsamen Verwicklung gegeben haben könnte, in die widersprechendsten Vermuthungen eingelassen haben, ohne der Lösung um einen Schritt näher gekommen zu sein. Bei der Naivetät der alten Göttergeschichten, in denen Zeus eben so individuell auftritt, wie die übrigen Bewohner des Olymp, in denen er seine Vorgänger stürzt, und sich auf der Erde in eben so anmuthige, als bedenkliche Abenteuer einläßt, würde diese Vorstellung nichts Befremdendes haben; aber in Aeschylus ist bereits der Geist philosophischer Verallgemeinerung vorhanden, und es scheint fast so, als ob sich jener Mythos in der That auf das Wesen der göttlichen Natur beziehen sollte. Shelley hat in seinem Drama die alte Mythologie und die moderne Vorstellungsweise so in einander gemischt, daß das Verworrene noch verworrenere, das Dunkle noch dunkler geworden ist. Jupiter ist bei ihm allmächtiger Gott, der Sieger und Herr über alle geschaffenen und ungeschaffenen Wesen; zugleich ist er aber ein ausgemachter Teufel, ein boshafter Tyrann ohne alle Spur edler Empfindung. Nun schimmert zwar an einigen Stellen die Idee eines andern, guten Gottes durch, der nur nicht im Stande ist, sich geltend zu machen, wahrscheinlich der Spinozistische Naturgott, dessen Vollkommenheit lediglich in seiner Unpersönlichkeit beruht; aber als ein anderer, mächtiger Gegner Jupiters tritt Demogorgon auf, der, gleichfalls unpersönlich, gleichfalls ein Natursymbol, dennoch von jenem Spinozistischen Gott unterschieden wird. Er steigt gegen das Ende der Tragödie auf dem „Wagen der Stunden“ zu Jupiter's Behausung empor, und bannt diesen, der vergebens seine Blitze spielen läßt, durch einen magischen Zauber. Jupiter verstreut in unermessliche Ewigkeiten, und mit ihm, wie es scheint, der größte Theil der übrigen Götter, obgleich einige übrig bleiben, z. B. Apollo, der Sonnengott. Auf den Thron des Himmels und der Erde wird der Repräsentant der leidenden und empfindenden Menschheit, Prometheus, gestellt, und mit ihm seine Gemahlin Asia, von der es zuerst so aussieht, als ob sie eine wirkliche Individualität darstellen sollte, die sich dann aber zum Begriff des Welttheils Asien erweitert, und endlich in so überschwenglichem Lichte strahlt, daß man annehmen muß, sie solle noch etwas mehr bedeuten, etwa den weiblichen Theil der Menschheit, oder sonst etwas. Charakterlos wie diese Hauptpersonen, sind alle Figuren von untergeordneter Bedeutung gehalten, z. B. mehrere Schwestern der Asia, der Chor der Furien, der neben dem physischen Schmerz, den er Prometheus bereitet, sich auch in geistigen Martern gefällt, indem er ihm z. B. das Elend der Menschheit in einem Gesamtbilde vorführt, in welcher Vision auch Christi Kreuzigung vorkommt. Von einem auch nur ideellen Zusammenhang ist keine Rede. Die einzelnen Scenen breiten sich mit der größten Unbefangenenheit lyrisch aus, und eine folgt auf die andere ohne Vermittelung. Gegen dieses Gedicht gehalten, ist der zweite Theil des Faust noch sehr klar und verständlich. Was einem solchen Quodlibet allein eine gewisse

Berechtigung geben kann, die Originalität und Tiefe der einzelnen Gedanken und die Gluth und Energie der lyrischen Stellen, ist zwar vorhanden, aber doch nicht in dem Grade, daß es uns mit dem gestaltlosen Schattenspiel versöhnen könnte.

Eine eben so trübe Dämmerung breitet sich über Shelley's größtes episches Gedicht: Die Empörung des Islam (1817). Das Gedicht enthält zwölf Gesänge, die in der Spencerstanz gehalten sind; wenn man sie aber durchgelesen hat, so fragt man sich vergebens, was eigentlich der Inhalt sei. Nicht einmal von dem auf dem Titel angekündigten Islam ist die Rede, obgleich man wol merkt, daß eine orientalische Localfarbe wenigstens beabsichtigt ist; die Sehnsucht nach dem freien Amerika, die einem von den Befennern in den Mund gelegt wird, stimmt wenig zu einer mohamedanischen Geschichte. In der Vorrede giebt Shelley folgenden Zweck an: Es soll erzählend, nicht didaktisch sein; eine Reihe von Gemälden, welche die Erzeugung und den Fortschritt des individuellen Geistes darstellen, der nach Auszeichnung strebt und von der Liebe zur Menschheit erfüllt ist, seinen Einfluß in der Veredelung und Läuterung der kühnsten und ungewöhnlichsten Impulse der Einbildungskraft, des Verstandes und der Sinne, seinen Zorn gegen alles Unrecht, das unter der Sonne geschieht, sein erfolgreiches Streben, in dem Volk die Hoffnung eines bessern Zustandes zu erwecken, das Erwachen einer unermesslichen Nation von entehrender Sklaverei zu einem richtigen Gefühl der moralischen Würde und Freiheit, die unblutige Entthronung der Unterdrückten und die Enthüllung des religiösen Trugs, mit dem sie die Menschen berückt haben, das Paradies eines philosophischen Gemeinwesens, in welchem das Böse nicht mehr Gegenstand des Hasses und der Strafe, sondern des Mitleids und der Erbarmung ist, die treulose Verschwörung sämtlicher Welt Herrscher zur Wiederherstellung des Unrechts, die Niedermezelung der Patrioten und die Herstellung der Tyrannei, die Folgen des legitimen Despotismus, Hungersnoth, Pest, Aberglaube, eine vollständige Depravation der sittlichen Empfindung u. s. w. mit der Ahnung von der Ewigkeit der Tugend, die endlich dieser bösen Welt den Untergang bereiten muß. Das Gedicht hat den ausgesprochenen Zweck, den panischen Schrecken, der aus den Ausschweifungen der französischen Revolution hervorging, aufzuheben, und die Idee der Freiheit wieder als das reine Engelbild darzustellen, als welches sie die früheren Zeiten verehrten. — Zur Ausführung dieses löblichen Zwecks ist ein ganz abstracter Tyrann geschildert, ohne zeitliche oder locale Bestimmtheit, ohne eine andere Eigenschaft, als den Haß des Guten und die Liebe zum Bösen. Neben ihm die bekannten fragenhaften Priester- und Soldatengestalten; ihm gegenüber ein Jüngling, das eben so eigenschaftslose Bild der absoluten Humanität, der an der Spitze des empörten Volks steht, aber nicht mit dem Schwert, sondern mit dem Stab des Friedens, der vor Anfang der Schlacht, wie Christus in der Bergpredigt, seinen Kriegern eine rührende Rede über Mitleid und Erbarmen hält, und sie auch so befehrt, daß sie weinend seine

Füße küssen und ihren Feinden um den Hals fallen. Zum Ueberflus noch eine Heroine, die von Zeit zu Zeit im Augenblick der Gefahr auf wildem Roß in die Schlacht daherbraust, und ihren Liebling rettet, mit dem sie in Bergpredigten über die allgemeine Gleichheit der Menschen, über die Emancipation der Weiber 2c. wetteifert. Wenn wir also von diesen Reden absehen, in denen der eigentliche Inhalt des Gedichts, das Evangelium der absoluten Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gepredigt wird, so haben wir eine Reihe von Nebelbildern und Visionen, die körperlos in einander fließen. Man glaubt sich in Hegel's Phänomenologie versetzt, in welcher gleichfalls bloßen Abstractionen der Schein der Bewegung und des Lebens verliehen wird, oder auch in die Apokalypse eines neuen Propheten, dessen Phantasie aber nicht ausreicht, seine Farben zu einem so grellen Contrast gegenüberzustellen, daß sie wenigstens den Schein von Gestaltung annehmen.

Daß Shelley wenigstens im Ganzen das orientalische Costum gewählt hat, lag in der allgemeinen Richtung der Zeit. Die Phantasie sehnte sich aus dem engen Kreise der englischen Wirthshäuser und Pächterwohnungen heraus, und nichts war ihr willkommener, als die fremdartige Welt des Morgenlandes, in der die Willkür ein souveraines Spiel treiben konnte. Wir haben bereits die Versuche Thomas Moore's charakterisirt; wir führen hier ein Gedicht von Robert Southey an: den Fluch des Rehama (1810), das in seiner Art eben so chaotisch ist, wie die Empörung des Islam, aber nicht um der Idee, sondern um der Farbe willen. Wenn die anderen Dichter darauf ausgingen, die allgemein menschlichen Seiten des orientalischen Lebens herauszufühlen, und sie mit dem abendländischen Wesen zu vermitteln, so stellt sich Southey die umgekehrte Aufgabe, nämlich der orientalischen Ueberschwänglichkeit in ihrer ausschweifendsten Form, wie sie in der indischen Mythologie zur Erscheinung gekommen ist, einen Ausdruck zu verschaffen. In der Einleitung verwahrt er sich gegen die Pedanten, welche sich bemühen, den Strom der Phantasie auf das Maß des Möglichen und des Natürlichen einzuschränken, und der Inhalt seines Gedichtes ist von der Art, daß nicht bloß die altenglischen Classiker über seine Kühnheit erstaunen würden. Rehama ist ein indischer Büsser, welcher nach der indischen Vorstellung, daß man durch jede religiöse Andacht sich eine gewaltige Macht über die Menschen, die Elemente und die Geister erwirbt, es allmählich dahin gebracht hat, daß er nicht bloß auf Erden allmächtig ist, sondern auch schon eine ganze Reihe von Göttern sich dienstbar gemacht hat. Jene Andachtsübungen sind nicht aus einem religiösen Gemüth entsprungen, sondern aus menschenfeindlichem Ehrgeiz, und die Götter haben sie nicht mit Wohlwollen aufgenommen, sondern mit Furcht und Entsetzen. Dieser halb allmächtige Tyrann hat seinen Sohn Urwadan verloren, der ein schönes Mädchen, Kailyal, nothzünftigen wollte, und darum von ihrem Vater Ladurlad erschlagen wurde. Die Scene wird mit der prächtig geschilderten

Todtenfeier eröffnet. Eine Menge von Weibern wird zu Ehren des Todten verbrannt, und Kehama beschwört den Geist desselben herauf. Dieser zankt sich sehr lebhaft mit seinem Vater, und verlangt das Weib, um dessen willen er getödtet ist. Kehama will sie ihm geben, aber irgend eine Gottheit, die noch nicht unter seiner Botmäßigkeit steht, weiß sie zu retten. Dafür spricht Kehama einen fürchterlichen Fluch gegen ihren Vater aus. Er macht ihn unverwundbar und wenigstens vorläufig unsterblich; aber alle Elemente, Speise und Trank sollen ihn fliehen, auch der Schlaf. Das Gespenst Radurlad's wird befähigt, seine Absichten gegen das Mädchen weiter zu verfolgen, und versucht mehrmals, ihr Gewalt anzuthun, wird aber jedesmal durch irgend einen Umstand, in der Regel durch das Dazwischenkommen eines wohlthätigen Genius, der zwar große Furcht vor Kehama hat, aber doch aus Liebe zur schönen Sterblichen ihm zu trohen wagt, daran verhindert. Bei der zahllosen Menge von Gottheiten, welche sich in diesen Wettstreit mischen, ergeben sich die seltsamsten Verwandlungen und Wunder. Kehama, der bereits Herr der Erde ist, steht im Begriff, sich auch den Himmel zu unterwerfen, mit Ausnahme jener Lichtregion, in welcher die indische Dreieinigkeith waltet. Zu diesem Zweck muß er nur noch dreißig Kameele opfern; neunundzwanzig sind schon getödtet, das dreißigste aber wird durch Radurlad entführt, dem Kehama seines eigenen Fluches wegen nicht beikommen kann. Dafür läßt er seine Wuth an seinen eigenen Getreuen aus, die zu Tausenden niedergemetzelt werden. Nach einigen Zwischengeschichten, z. B. dem Kampf zwischen Radurlad und einem Ungeheuer, welcher eine Woche dauert, weil dasselbe eben so unverwundbar ist wie er, und welcher nur dadurch beendet wird, daß es die Schlaflosigkeit nicht länger ertragen kann, kommt Kehama endlich dazu, sein dreißigstes Kameel zu opfern. Ein Schauer geht durch das Universum. Er ist jetzt Herr des Himmels, und alle Götter müssen ihm dienen. Nun will er auch noch die Hölle erobern. Er stürmt die acht Thore derselben, und zwar, da er jetzt allmächtig ist, alle acht Thore zu gleicher Zeit in eigener Person. In allen diesen Schlachten bestiegt er seine höllischen Gegner, und dringt als Herr achtfach in die Unterwelt ein. Der Thronessel des höllischen Gottes wird getragen durch drei Männer, die in ewigen Flammen brennen; die vierte Stelle, die noch unbefetzt ist, soll Radurlad einnehmen. Kehama läßt sich den Trank der Unsterblichkeit reichen, aber er hat die Wirkung desselben nicht gehörig berechnet: er steht plötzlich in Flammen, und muß jene Stelle einnehmen, die er seinem Feind bestimmt hatte. Radurlad findet jetzt die Ruhe, die er so lange vergebens gesucht hatte, und seine Tochter wird in eine Art Göttin verwandelt.

Zwar unterscheidet sich dieses Gedicht von der „Empörung des Islam“ wesentlich durch den Mangel jeder allgemeinen Idee, so wie es sich durch die Schärfe der einzelnen, obgleich auf widersinnigen Voraussetzungen beruhenden Bilder vor ihm auszeichnet, doch ist der Fehler der Maßlosigkeit in der Phantastie

wie in der Empfindung beiden gemein. Sobald man es verschmäht, durch Beziehung auf die Natur der Dinge seinen Visionen Maß und Gestalt zu geben, ist es ziemlich einerlei, ob man in die ideenlose, fragenhafte Arabeskenwelt der bloßen Sinnlichkeit, oder in den Ideennebel eines unsinnlichen Gedankenlabyrinths sich verirrt.

Was wir von der „Empörung des Islam“ sagten, gilt eigentlich von sämtlichen Gedichten Shelley's. Wir haben überall schillernde, glänzende Farben, die zuweilen unsre Sinne schmeichlerisch bestricken, aber keine Zeichnung, keine Gestalt. Seine Poesie hat denselben unfertigen Charakter, wie, nach dem seinen gesammelten Werken vorausgesetzten Portrait zu schließen, seine eigene Physiognomie. Sie ist von einer ungemeynen Schönheit, aber unreif, weiblich und zu durchsichtig, um einen Charakter zu zeigen. Seine Gedanken und Bilder sind embryonisch; sie häufen sich, aber ohne die Sache klar zu machen; seine Gedanken künstlich versteckt, die Gefühle in Abstractionen aufgelöst, und diese wieder zu räthselhaften Allegorien verdichtet, über die wir keinen Aufschluß erhalten. Nur Eins ist bei ihm klar und poetisch: die Stimmung, die zuweilen einen unaussprechlich rührenden Eindruck macht. Er hat ein sehr musikalisches Gefühl, obgleich er auch hier unfertig geblieben ist, denn selbst im kleinen lyrischen Gedicht bringt er es, einzelne aner kennenswerthe Ausnahmen abgerechnet, z. B. das schöne Gedicht III. p. 204, nie zum wirklichen Abschluß. Er ist reich an kleinen zierlichen Gedanken und Bildern, ungefähr wie Robert Schumann, aber in der Freude an dieser Virtuosität verliert er die Fähigkeit, einen großen Plan energisch zusammenzuhalten, und dadurch wird auch das kleine Bild beeinträchtigt, denn er verweilt zu lange dabei, und führt es breiter aus, als der Umfang des Gedankens erträgt. Der Grundzug seiner Poesien ist eine sinnige, träumerische Melancholie, die innige, aber unbestimmte Sehnsucht nach einem Gegenstande, der ihm beständig entflieht. Ueber alle seine Gedichte, auch wenn sie einen kühnen ideellen Anflug zu nehmen scheinen, breitet sich der Schatten des Todes, der für ihn etwas geheimnißvoll Reizendes hat. Seine beschauliche, lebhaft, aber nicht energisch empfindende Natur war am wenigsten zu dem Berufe geeignet, den er sich gesetzt hatte, ein Dichter der Freiheit zu werden. — Außerdem war er zu unruhig, um seinen Melodien diejenige äußere Vollendung zu geben, die ihrem Charakter angemessen war: sein Versbau ist schlecht, sein Reim ungenau, am besten ist er in den ganz freien Jamben, wo der Rhythmus nur wie ein loses Gewand die zarte Gestalt seiner Phantasie umflattert.

Wir lassen hier noch eine Uebersicht der bedeutendsten unter seinen kleineren Gedichten folgen. Das erste war die Königin Mab (1810), eine zarte, von träumerischen Reflexionen über Schlaf und Tod unterbrochene Vision, in welcher eine Fee in flüchtigen Bildern dem menschlichen Geist die Harmonie der Natur anschaulich macht. — Größer ausgeführt

ist: *Maistor, oder der Geist der Einsamkeit* (1815), die Geschichte eines einsamen Dichters, der sich in der Jugend in die Eingebungen seiner Phantasie zurückzieht, und dann die orientalischen Ruinen besucht, um überall für seine Melancholie neue Nahrung einzusaugen. Die Bilder, die er anschaut, sind von einem geisterhaften Mondlicht beschienen, sie haben keine reale Bestimmtheit. Die Ströme schimmern nur, die Berge werfen nur Schatten, sie leisten keinen Widerstand, sie gehen gleichgiltig, wie im Traume, in die entgegengesetzten Anschauungen über. Der Dichter hegt eine warme Liebe zu einem Mädchen der Wüste, aber im Augenblick des Entzückens versinkt er in Schlaf, und ergeht sich nun ungebunden im Reich der absoluten Nacht, die durch das Licht seiner Geliebten träumerisch erhellt wird, bis auch dieses ausgeht, und die vollkommen leere Welt sogar die Fähigkeit verliert, über ihren Verlust zu weinen. *)

Einen eigenthümlichen Reiz hat das Gedicht *Rosalinde und Helene* (1818). Dieser Reiz liegt keineswegs im Inhalt, der vielmehr als eine raffinierte Sammlung von Greuel und Glend unsrem Gefühl widerstrebt; auch nicht in der Composition, die ziemlich lose ist, sondern lediglich in der poetischen Stimmung, die uns mit dem Gefühl einer unaussprechlichen Trauer durchdringt. Eben so fern von klagendem Pathos, wie von gegenstandsloser Empfindsamkeit, wird uns das menschliche Glend mit einem stillen Schmerz dargestellt, dem wir es ansehen, daß er gefühlt ist. Auch die Stimmung eines trüben Herbsttages, in der die Seele sich mit schmerzlichem Brüten in sich selbst versenkt, hat ihre Poeste. Außerdem ist dieses Gedicht ziemlich frei von tendenziösen Abstractionen. Zwar steht das Unheil, welches den guten Menschen zugesügt wird, immer in einem gewissen Zusammenhang mit dem verhaßten religiösen und politischen Despotismus, aber diese Tendenz drängt sich nicht vor; sie bildet nur den versteckten Stamm, der den melancholisch gruppirtten Blättern und Zweigen ihre Consistenz giebt.

Julian und Maddalo (1818) ist ein ziemlich prosaisches Gespräch über alle mögliche Seiten der praktischen Philosophie. Ein liberaler italienischer Aristokrat und ein philosophischer Engländer besuchen ein Irrenhaus, in dem sie die Bekanntschaft eines interessanten Wahnsinnigen machen, und theilen von demselben eine Menge Gefühlsfragmente mit; auf welcher realen Basis aber diese Gefühle beruhen, erfahren wir nicht, „denn,“ sagt Julian, „ich weiß es zwar, aber ich will es der kalten Welt nicht mittheilen.“

*)

It is a woe „too deep for tears,“ when all
Is rest at once, when some surpassing Spirit,
Whose light adorned the world around it, leaves
Those who remain behind nor sobs nor groans,
The passionate tumult of a clinging hope;
But pale despair and cold tranquillity,
Nature's vast frame, the web of human things,
Birth and the grave, that are not as they were.

22 *

Die Maske der Anarchie (1819) ist eine satyrische Vision, die in eine wilde Marseillaise gegen die Tyrannen ausgeht. Es schließen sich an dieselbe noch eine ganze Reihe demokratischer, oder eigentlich communistischer Gedichte an. „Ihr Männer von England, warum pflügt ihr für die Herren, die euch nieder-treten, warum webt ihr mit Kummer und Sorgen die reichen Gewänder, die eure Tyrannen tragen, warum nährt und kleidet ihr von der Wiege bis zum Grabe diese undankbaren Drohnen, die euren Schweiß, die euer Blut trinken? warum, ihr Bienen von England, schmiedet ihr selbst eure Ketten und die Geißel, womit ihr gezüchtet werdet? Flieht in eure Höhlen, eure Keller: in den Hallen, die ihr schmückt, weist ein Anderer. Warum schüttelt ihr die Ketten, die ihr selber geschmiedet? Ihr seht den Stahl, den ihr selber geschweißt, auf eure Brust gerichtet. Mit Pflug und Spaten, mit Hacke und Grabscheit grabt euer Grab, webt euer Leichentuch, bis das schöne England euer Kirchhof ist.“ — Zuweilen werden die Anklagen gegen die Tyrannen und die Aufforderungen zur Empörung noch lebhafter.*) Aber bei allen diesen Anstrengungen der Phantasie fühlt man doch heraus, daß man es eigentlich mit einem weichen Menschen zu thun hat, der sich gern in die schwermüthigen Gedanken des Todes und des Elends verliert, mögen sich diese an das Hinsterben eines welken Weichens oder an den Untergang eines Heldenvolkes knüpfen.

Peter Bell III. (1819), ein humoristisches Gedicht, in welchem der Teufel und die Hölle parodirt wird, hat das Bestreben, ausgelassen lustig zu sein; aber diese Lustigkeit macht keinen guten Eindruck, wenn ihr die nothwendige Grundlage, die Heiterkeit des Gemüths, fehlt. — Dasselbe ist der Fall mit der politischen Satyre in Aristophantischer Form: Oedipus Tyrannus (1820), in welcher weder die ziemlich groben Ausfälle auf die Verhältnisse Englands unter König Georg und Königin Caroline, noch die humoristischen Schweine und Kinder, die theils im Chor, theils in Solopartien auftreten, jene sprudelnde, ungesuchte Erfindungskraft erzeugen, die uns bei dem Poeten von Athen die Formlosigkeit vergessen läßt.

Das lyrische Drama Hellas (1821) ist veranlaßt durch die gleichzeitigen Begebenheiten, und enthält einige vortreffliche Momente der Empfindung. In seiner ganzen Composition aber ist es eine slavische Nachahmung der Perser von Aeschylus. Sultan Mahmud ist der vollständige Xerxes mit einigen Anklängen an den Jupiter des entfesselten Prometheus, der Geist des Darius hat sich in den Geist

*)

Arise, arise, arise!
 There is blood on the earth that denies ye bread;
 Be your wounds like eyes
 To weep for the dead, the dead, the dead.
 What other grief were it just to pay?
 Your sons, your wives, your brethren, where they;
 Who said they were slain on the battle-day?

des Mahomed verwandelt; die hinter einander auftretenden Boten von den Niederlagen der Despotenknechte sind auch geblieben, und daß an Stelle des Chors persischer Greise die gefangenen Sclavinnen aus der Hekuba getreten sind, ändert an der Sache auch nicht viel. Ein sonderbarer Einfall ist es, den ewigen Juden Mhasver, natürlich zu einer Abstraction idealisirt, auftreten und mit dem Sultan über die Nichtigkeit aller stofflichen Erscheinungen philosophiren zu lassen, um so mehr, da diese Philosophie weder sehr neu noch sehr tief ist. Z. B. „Nur der Gedanke und seine schnellen Elemente, Wille, Leidenschaft, Vernunft, Phantasie, können nicht sterben; sie sind, was das, was sie anschauen, erscheint, der Stoff, aus welchem die Vergänglichkeit dasjenige webt, worüber sie Macht hat, Welten, Würmer, Reiche und Religionen. Was hat der Gedanke mit der Zeit oder mit dem Raume zu thun? u. s. w.“ Solche skeptische Gedanken passen eigentlich nicht sehr zu einem Gedicht, in welchem sich doch historische Leidenschaften aussprechen sollen.

Die Hexe des Atlas (1820) ist ein reizendes Bild von der Macht der Schönheit über alle Kräfte der Natur und des Lebens. Einzelne von den Schilderungen sind sehr poetisch, z. B. von den Augen der Hexe: „tief wie zwei Oeffnungen von unergründlicher Nacht, die man durch die Spalte einer Wetterwolke sieht u. s. w.“ Es ist Leben und Bewegung in diesem heitern Spiel der Phantasie, aber, wie immer bei Shelley, zu viel träumerisches Wesen, zu viel Farbe und zu wenig Gestalt. Man hat von Zeit zu Zeit die Ahnung, als ob dieses wunderbare Mädchen, das kommt, man weiß nicht woher, das allerlei thut, man weiß nicht warum, irgend eine symbolische Bedeutung haben könnte, und man kann nicht unterlassen, sich über diese Bedeutung zu beunruhigen. In einem Elfen- und Feenmärchen verlangt man doch irgend einen geschichtlichen Faden; es muß irgend ein Ereigniß darin vorkommen, für dessen Ausgang man sich interessirt. Davon ist aber hier keine Rede, es sind bloße Bilder ohne Gegenstand. Außerdem ist die Farbenmischung in diesen Bildern zuweilen etwas zu romantisch. Daß das holde Mädchen Feuer und Schnee zusammenknetet, mag man sich gefallen lassen, aber daß sie diese widerstrebende Mischung durch „flüssige Liebe“ temperirt, um einen Hermaphroditen daraus zu bilden, ist unerlaubt; eben so wenn sie in ihren Schleier außer dem nöthigen Mondschein, den Düften und dem Wetterleuchten auch noch die geheime Sehnsucht des Herzens verwebt. Für einen leichten Scherz ist das Gedicht zu weit ausgeführt und schwerfällig. — Sehr zart und sinnig, aber auch zu formlos, ist das Gedicht die Sensitive (1820). Im Garten steht unter vielen anderen schönen Blumen eine reizende Sinnpflanze, diese geht aus und mit ihr stirbt ein holdes Mädchen, die Fee des Gartens, und als Moral wird hinzugefügt: „Eigentlich ist weder die Blume noch das Mädchen vergangen, nur wir haben uns verändert. In diesem Leben von Irthum, Unwissenheit und Streit, wo

Nichts wirklich ist, sondern Alles nur Schein, wo wir uns selber nur als die Schatten eines Traums bewegen, ist es ein bescheidener und angenehmer Glaube, daß der Tod, wie alles Uebrige, nur ein Scherz, ein Spiel sei.“

Von den übrigen Gedichten ist noch *Epipsyichidion* auszuzeichnen (1821), das hohe Lied der Liebe, wie sie Shelley begreift. Nach dieser Theorie soll das Liebesentzücken Unrecht thun, wenn es sich auf einen bestimmten Gegenstand beschränkt. Trotz dem kann der Geist es nicht vermeiden, sich aus allen möglichen Bildern des Schönen ein Ideal zusammenzusetzen, dem er sehnsüchtig nachstrebt, ohne es je zu erreichen. Mitten in dieser Philosophie werden wir durch das Geständniß überrascht, daß der Dichter in der schönen *Emilie* dieses Ideal gefunden habe. Er wirft sich ihr in rührender Demuth zu Füßen, und fordert sie auf, mit ihm zu entfliehen. Er habe ein einsames Haus auf einer schönen Insel, das ihre Heimath werden könne. Dieser scheinbare Realismus wird aber bald wieder aufgehoben, da die Gluth der Liebe sich immer steigert und die Phantaste erlahmt, ihr zu folgen. „Weh ist mir,“ ruft der Dichter aus, „die beschwingten Worte, auf welchen meine Seele sich zu der Höhe des Liebesparadieses aufschwingen möchte, sind Bleiketten um einen Feuerstrom: Ich zittere, ich sinke, ich sterbe.“ — Obgleich die Sprache feiner und zarter ist, erinnert dieses Gedicht doch stark an Schiller's verliebte Jugendphantasien. — In einem andern Gedichte *Adonais* (1821), einem Trauergedicht um den Tod seines Freundes Keats, spricht sich der Schmerz gar zu redselig aus. Ein gutes beschreibendes Gedicht ist die *Vision der See* (1820). — Von den zahlreichen Fragmenten heben wir hier noch ein charakteristisches heraus, den Prinzen *Athanasius*. Es schildert einen vortrefflichen jungen Mann, der aber von einem geheimen Gram verzehrt wird. Worin dieser Gram besteht, erfahren seine Freunde so wenig als das Publicum, obgleich der Dichter noch ein Paar Mal den Anlauf gemacht hat, in einer Fortsetzung sich darüber auszusprechen.

Unter den Uebersetzungen sind zwei Fragmente des *Faust*, der Prolog und die *Walpurgisnacht*, die von einem tiefen Verständniß des deutschen Dichters zeugen. Ueberhaupt hat dieses Gedicht auf das Denken und Empfinden Shelley's, und namentlich auf seine künstlerische Composition, einen großen und nicht gerade günstigen Einfluß ausgeübt, und es ist für uns Deutsche ein gemischtes Gefühl, wenn wir sehen, wie eifrig das junge England uns eben so in unsren Verirrungen wie in unsren ernstern, hingehenden Bestrebungen folgt.

Wie Shelley's zarte, träumerische Natur auf die neueren Dichter eingewirkt hat, kann sich erst ergeben, wenn wir diese selbst ins Auge fassen, aber schon gleichzeitig mit ihm treten eine Reihe talentvoller Dichter auf, die ungefähr in dem nämlichen Sinne wirkten. Seine eigene Frau, die seine Werke herausgegeben hat, und in ihm einen Märtyrer und Propheten des neuen Evangeliums verehrte, die Tochter des Dichters *Godwin* und der *Marie Wollstoncraft*, der ersten Dame

welche in England die Weiberemancipation predigte, und auf die wir noch zurückkommen müssen, gehört in diese Reihe. Wir skizziren hier zum Schluß einen philosophischen Roman von ihr, der im englischen Publicum nicht geringes Aufsehen erregte, und da er anonym erschien, im Anfang den besten Autoren zugeschrieben wurde. Er hieß: Frankenstein oder der neue Prometheus (1817), und hatte zum Gegenstand die seltsamste Erfindung von der Welt. Frankenstein hat nämlich durch vielseitige Studien der alten Naturphilosophie die Kunst gelernt, durch chemische Präparate Menschen hervorzubringen. Er producirt also ein riesenhafte Monstrum, welches ursprünglich nicht bössartig ist, aber wegen seiner isolirten Stellung unter den übrigen Menschen zum Haß gegen das Geschlecht getrieben wird, und wahrhaft teuflische Greuelthaten begeht. Er verspricht seinem Schöpfer und Meister, sich zu bessern, wenn dieser ihm eine Lebensgefährtin von ähnlichem Umfange verschaffen würde. Frankenstein geht auch ans Werk, aber da er von Gewissensbissen gefaßt wird, ob er es auch vor den Menschen verantworten könne, wenn die Race sich fortpflanzte, so zerstört er sein schon halb vollendetes Werk. Aus Zorn darüber wird das Ungeheuer zum vollständigen Teufel, bringt Alles um, was ihm in den Weg kommt, zuletzt Frankenstein selbst, und geht dann bekümmert und unter vielen Thränen mit Riesenschritten nach dem Nordpol, um dort einsam zu sterben. — Die Ausführung dieses wunderlichen Problems zeugt von so viel Phantaste, daß sie zuweilen an Hoffmann und Arnim erinnert, aber wie bei diesen Dichtern fragt man vergebens nach dem Warum.

Ein Tag in Gibraltar.

Eifrig schnob der Dampfer von Algier auf Gibraltar zu. Noch waren es nicht zwei Tage, seit er die alte Corsarenstadt verlassen, und schon tauchte der Felsen von Calpe aus dem Meere auf. Es war ein wunderbarer schöner Abend, als wir in die Meerenge von Gibraltar einliefen. In tiefblauer Farbe rollte das mittelländische Meer, und blauer noch als das Meer war der Himmel, kein kleines Wölkchen unterbrach die tiefgefärbte Färbung. Von der sinkenden Sonne in eigenthümlichen, prächtigen Farben beleuchtet, traten, je weiter wir in die Meerenge einliefen, immer näher die Küsten zweier Welttheile vor unsre Blicke. Links die afrikanischen Gebirge, mit dem seltsam geformten Berge Abyla, bis zum Vorgebirge Genta, rechts Spaniens Felsenküste, der Leuchtthurm von Tarifa und das Ufer bis zum Berge Calpe, der Gibraltar auf seinem Gipfel trägt. Die seltene Klarheit der Luft und die scharfe Beleuchtung der untergehenden Sonne ließ durch ein gutes Fernrohr alle Kuppen, Zacken und Buchten der beiden Küsten vollkommen deutlich erspähen. Offenbar hat Hercules oder ein anderer