



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Charakterbilder aus der deutschen Restaurationsliteratur : Eduard Mörike.

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

Segen spendenden Kräfte und Tod bringenden Mächte zum Jenseits nach dem Tode, um dann, nachdem wir das menschliche Leben durchmessen, die Schicksalsgöttinnen, und endlich die geisterhaften Phantastegestalten der Naturelemente, wie sie im Glauben der Alten lebten, diese in ihrer Größe und Lieblichkeit grauenhaften Gestalten, vor unser Auge zu stellen. Wir haben es hier nicht mit einer Kunst zu thun, deren Inhalt wir gleich ihrer Erscheinung einzig nach ästhetischen Grundsätzen wägen dürfen, sondern mit einer instructiven Kunst, welche den Entdeckungen der forschenden Wissenschaft einen anschaulichen Leib ertheilt, um sie dem Verständniß des Publicums näher zu bringen. Vielen wird es vor diesen Bildern erst aufgehen, welche eine sinnvolle Poesie, welche eine Fülle von sittlicher Lebens- und Naturauffassung auch in der deutschen Göttersage ruht; Viele werden erst durch die äußere Anschauung zu einer innern gelangen. Darum scheint es uns verdienstvoll, daß man hier im Museum den Platz gefunden, auf dem die malerische Belebung der deutschen Mythe an ihrer rechten Stelle ist.

Zwei landschaftliche Gemälde reihen sich durch innere Verwandtschaft den mythischen Darstellungen an, beide von Bellermann gemalt. Sie befinden sich in der Mittelnische der zuerst betrachteten Schmalseite, neben der Thür, welche in die Räume der ethnographischen Sammlung führt, einander gegenüber, und stellen dar: Hünengräber an der Ostseeküste und den Kreideseifen der Stubbenkammer auf Rügen mit einem alten Opferaltar, an dem noch die Blutrinne zu bemerken ist. Sie haben freilich hier ein sehr schlechtes, eigentlich gar kein Licht, wie denn der Saal der nordischen Alterthümer in dieser Beziehung überhaupt nicht zu den begünstigten Räumen gehört.

### Charakterbilder aus der deutschen Restaurationsliteratur.

E d u a r d M ö r i k e .

Mörke, früher Pfarrer in Cleversulzbach, war seit der Herausgabe seines Idylls am Bodensee der literarischen Welt vollständig aus dem Gesicht entzückt. Wir hören, daß er längere Zeit in Mergentheim lebte, jetzt aber in Stuttgart am Katharinensift, einer Lehranstalt für junge Mädchen, Literaturgeschichte vorträgt, und im Winter öffentliche Vorlesungen über Shakespeare, gleichfalls für Damen, gehalten hat. In der letzten Zeit ist auch in Stuttgart sein Portrait erschienen, in dem er als wohlbeleibter, behaglicher Mann mit der Brille erscheint.



zu zwingen verstanden, und ihm in derselben Weise die innere Nothwendigkeit ihrer Schöpfungen zur Evidenz gebracht, wie es der Mathematiker dem Verstande gegenüber durch seine Beweisführung thut. Darin ist Shakspeare eben so classisch, wie irgend ein Grieche. Abgesehen von einzelnen Voraussetzungen seiner Technik, die nicht überall erfüllt werden können, und die daher die vollständige Ausführung seiner Intentionen nicht möglich machen, ist, was er giebt, dem Gefühl jedes echten Menschen vollkommen verständlich. Bei anderen Dichtern, z. B. bei Calderon, muß man sich schon mit seinem Gemüth künstlich in eine Weltanschauung versetzen, die dem Verstande widerspricht, man muß von der Totalität seiner Empfindungen abstrahiren. Ist man das im Stande, so findet man sich allerdings wieder in einer harmonisch zusammenhängenden Welt, der Welt einer höchst einseitigen, aber im Uebrigen verständlichen und durchsichtigen Bildung. Solche Dichter, die wesentlich nur für ihre Zeit und für die gelehrten Litterarhistoriker späterer Jahrhunderte geschrieben haben, gehören nur bedingt in die Kategorie der Classicität, sie sind aber insofern sehr wichtig, als sich in ihnen ein historisches Bildungsmoment zu einem klaren, schönen und interessanten Bilde fixirte. Wir entnehmen aus ihnen nicht, was der Mensch überhaupt fühlen und denken soll, aber wir erfahren, was die Menschheit in einem bestimmten, nothwendigen Uebergangspunkt empfunden und gedacht hat.

Ganz anders ist es mit der Nachtseite derjenigen Poesie beschaffen, die wir hier im Auge haben. Die Classiker der ersten und zweiten Gattung sprechen vollständig aus, was sie eigentlich wollen, und wenn die Letzteren unser unmittelbares Gefühl beleidigen, so kommen Verstand und Phantastie zu Hilfe, indem sie die richtige Perspective aufstellen, und so die angemessene Strahlenbrechung vermitteln. Wir Neuesten dagegen haben uns auf ein Gebiet begeben, in dem ein Licht waltet, das uns durch keine Kunststücke der Optik verständlich gemacht werden kann, weil wir es mit unsren Augen überhaupt nicht wahrnehmen. Wir sind in den geheimsten Schacht unsrer Seele heruntergestiegen, tasten ängstlich, aber mit einem gewissen küsternen Schauer darin herum, finden uns aber nie zu Hause, weil wir bei dieser Art von Untersuchungen nur Einzelnes, Endliches, nie eine Totalität wahrnehmen.

Wenn wir bestimmen sollten, von wem diese Richtung der Poesie ausgeht, so würden wir nicht die Romantiker nennen, obgleich diese mit einer gewissen Abfichtlichkeit darauf ausgingen, das Unbestimmte und Unbestimmbare zum Gegenstand der Poesie zu machen. Es fehlt ihnen eben an der schöpferischen Kraft ihre Intentionen zu gestalten, und daher blieben ihre Sonderbarkeiten Sonderbarkeiten des Verstandes. Der Dichter vielmehr, an den wir auch diese Wendung unsrer Poesie anknüpfen müssen, wie alle anderen Richtungen, die wir im letzten Jahrhundert durchgemacht haben, ist Goethe.

Um näher anzudeuten, was wir hier meinen, beziehen wir uns zunächst auf

den Schluß der Wahlverwandtschaften. Der Conflict, der dieser Katastrophe zu Grunde liegt, ist mit dem klarsten Verstand und der lichtvollsten Anschaulichkeit angelegt; wie es nun aber zur Lösung kommt, werden wir plötzlich in ein Gebiet hineingeschleudert, in dem wir nicht klar sehen, wo wir den Weg, den uns der Dichter führt, nicht mehr controliren können. Die Zustände, in welche Othlie durch das Bewußtsein von der Unlösbarkeit des Conflicts versetzt wird, sind so eigenthümlicher Natur, und werden dabei so deutlich und ausführlich geschildert, daß wir in Verwirrung gerathen; sie sind so individuell und der gewöhnlichen Vorstellung widerstrebend, daß wir sie uns nicht zu deuten vermögen, und doch stellt sich uns der Charakter als ein Ideal dar und stellt an uns die Anforderung, wir sollen ihn als nothwendig empfinden.

Ganz ähnlich, nur weniger ausgeführt, ist die Partie von Mignon und dem Harfenspieler, im Wilhelm Meister, die daher Novalis als das einzige Poetische an diesem Werk betrachtete. In den Wanderjahren, im zweiten Theile des Faust gehört fast Alles in dieselbe Kategorie, so weit überhaupt von concreter, charakteristischer, individueller Ausführung die Rede ist, denn das Allegorische ist wieder etwas Anderes. Makarie, die sich in ihrem innern Seelenleben als Mond um einen Planeten dreht, ist nur die sinnlichere Durchführung des Problems der Othlie. In „Wahrheit und Dichtung“ wie in den Eckermann'schen Gesprächen kommt Goethe fortwährend auf den Begriff des Dämonischen zurück. Einzelne Seiten dieses Begriffs sind zwar sehr verständlich, z. B. die Uebergewalt der Natur über die Regel, ferner die Mystik des Zufalls, in der man ein Gesetz ahnt, obgleich sich der Verstand gegen die Möglichkeit eines solchen Gesetzes sträubt, u. s. w.; aber außer diesen deutlichen Begriffsstimmungen liegt noch Etwas darin, was er sich selber nicht ganz klar gemacht zu haben scheint, und was uns daher gleichfalls unklar bleibt. Das ist noch etwas ganz Anderes, als die wunderbare übernatürliche Welt, die man sonst als nothwendige Maschinerie eines dichterischen Werkes betrachtete; denn wir können uns außer der sinnlichen Welt, die uns umgiebt, und deren Gesetze wir erkennen, durch die Phantastie eine andere schaffen, die zwar viele Analogien mit jener gemein hat, in wesentlichen Punkten aber davon abweicht. Die Kunst des Dichters beruht dann nur darauf, unsren raisonnirenden Verstand so einzuschläfern, daß er mit seinen Regeln keine Einwendungen macht, und daß wir also künstlich in die naive Zeit der mythenbildenden Substanz zurückversetzt werden, welche durch die Regel nicht gehindert wurde, weil sie sie noch gar nicht kannte. Unter dieser Voraussetzung kann uns die sogenannte überstinnliche Welt in der bildenden Kunst wie in der Poesie als eine ganz harmonische, concrete und faßliche dargestellt werden. Das Dämonische des Gemüths dagegen, in welches uns die neueste Dichtung einführt, erträgt diese Faßlichkeit nicht, weil in ihm Alles Nacht ist, und weil die Poesie noch nicht gelernt hat, „leuchtende Finsterniß“ vorstellig zu machen.

Damit ist keineswegs bloß das Hereinziehen jener Zustände gemeint, in denen das Licht des Verstandes den Menschen überhaupt verläßt. Wir erinnern z. B. an die Darstellung des Wahnsinns im Lear. Die Entstehung des Wahnsinns ist für das Gefühl und den Verstand vollständig motivirt, und die Erscheinung desselben wird nur so weit ausgeführt, als der Nachklang des alten Geistes sich noch für uns vernehmlich machen kann. Der wahnsinnige Lear ist unfähig, seine Gedanken und Empfindungen zusammenzunehmen und sie auf die jedesmalige Situation zu beziehen, aber was wir von ihnen sehen, bezieht sich auf den bestimmten Kreis von Gedanken und Empfindungen, die wir vorhin schon als vollkommen berechtigt verstanden haben. Bei der modernen Darstellung des Wahnsinns dagegen begnügen sich die Dichter nicht mit diesem Rest aus der Zeit des Verstandes, sie bilden sich vielmehr ihr eigenes, der normalen Denkweise des Charakters entweder entgegengesetztes, oder, was noch schlimmer ist, mit ihr ganz und gar nicht zusammenhängendes Gesetz, und verlangen nun von uns, wir sollen uns in dieses hineindenken, obgleich uns jeder Maßstab fehlt, es zu prüfen. Wir werden gezwungen, in dem, was uns sonst als das Nächste und Bekannteste erscheint, eine uns vollkommen fremde, dämonische und unheimliche Macht zu ahnen und zu fürchten.

Der „Maler Nolten“ ist der glänzendste Versuch in dieser Richtung. Er hat vor andern ähnlichen Versuchen den großen Vorzug, daß die irrationelle Welt sich nicht zufällig erst hineindrängt, sondern durch die ganze Anlage der Handlung vorbereitet wird. Diese Anlage ist folgende. Ein naives und unbefangenes Mädchen, Agnes, ist mit dem genialen Maler Nolten verlobt. Eine geheimnißvolle Zigeunerin, die in einem gewissen Verhältnis zu dem Letztern steht, weiß ihr einzureden, daß aus der Sache Nichts werden kann, weil der Bräutigam sie als seiner nicht ganz werth betrachtet. Es gelingt ihr das um so leichter, da etwas Wahres daran ist. Agnes wird dadurch in ihrem Gefühl verwirrt, sie wirft sich mit einer gewissen Hastigkeit in ein anderes Verhältnis hinein, und täuscht dadurch nicht nur die Andern, sondern auch sich selbst so weit, daß sie sich und uns ein Räthsel ist. Nolten, wie es Männer in ähnlichen Fällen zu thun pflegen, benutzt diese Wendung, um gleichfalls ein anderes Verhältnis mit einer geistreichen Gräfin Constanze anzuknüpfen. Das scheint aber seinem Freunde, dem Schauspieler Larkens, unästhetisch. Er benutzt also seine Fertigkeit, fremde Handschriften nachzumachen, dazu, im Namen seines Freundes an Agnes zu schreiben, und die Sache wieder auszugleichen. Die Correspondenz geht ein Jahr lang fort, ohne daß Nolten Etwas davon erfährt. Jetzt erfolgt die erste Katastrophe; Larkens verschwindet, nachdem er vorher seinen Freund mit dem Geheimniß bekannt gemacht. Nolten kehrt in Folge dessen zu Agnes zurück, die er aus den Briefen schätzen gelernt; Constanze wird unglücklich, Larkens tödtet sich selbst, vielleicht aus heimlicher Liebe zu Agnes, vielleicht aber auch aus anderen Gründen. Zweite

Katastrophe. Nolten enthüllt seiner Braut, mit der er nun auf das Glücklichsste zusammen lebt, das Geheimniß der Correspondenz. Sie wird darüber wahnstinnig, indem sie einen idealen Nolten liebt, den sie von dem wirklichen Nolten trennt. Dieser Wahnsinn wird bis in die kleinsten Züge verfolgt, und zwar in so überraschenden und frappanten Wendungen, daß wir uns unwillkürlich angezogen fühlen, obgleich wir ein Gesetz darin nicht mehr herauserkennen. Nachdem das unheimliche Wesen sich immerfort gesteigert hat, bleibt endlich Nichts weiter übrig, als daß wirkliche Gespenster oder noch fabelhaftere Erscheinungen eintreten, und daß zuletzt Alles umkommt.

Diese Krankhaftigkeit in der Anlage der Charaktere äußert sich natürlich auch in der Durchführung der Handlung. Der Dichter steht sich fortwährend genöthigt, sich theils auf Künftiges, theils auf Vorhergehendes zum Verständniß der jedesmaligen Situation zu beziehen und dadurch den Leser zu verwirren. So wird zuweilen die Handlung unnöthig retardirt, zuweilen werden aber auch so kühne Sprünge gemacht, daß wir uns nur mit einiger Mühe orientiren können. Auf diese Weise ist es unmöglich, Licht und Schatten so zweckmäßig zu vertheilen, daß die Geschichte eine bestimmte Physiognomie gewinnt, obgleich die leitende Tendenz durch sehr starke und zuweilen gresle Grundstriche überall angedeutet wird. Das ist ein Fehler in der Composition, den sich auch Goethe, z. B. im Wilhelm Meister, hat zu Schulden kommen lassen, und es scheint seit der Zeit in Deutschland die Ansicht festgestellt zu sein, daß man sich nur durch eine gewisse Unvollständigkeit in der Erzählung als einen geistreichen Mann legitimiren könne. An diesem Uebelstande leiden z. B. Leopold Schefer, Steffens, Sealsfeld, Heinrich König u. A.

Vielleicht ist sowol in Beziehung auf die Composition als auf die Charakterbildung der wesentliche Grund dieses Krankhaften der Mangel an einem festen Idealismus. Es steht so aus, als ob der Dichter für die Charaktere nicht ein festes Gesetz mitbringt, sondern sie zuerst nur von einer einzelnen Seite auffaßt, und sich dann in dieselben so vertieft, daß durch Ideenassociation sich eine Reihe neuer Vorstellungen daran knüpfen, die den Charakter mehr zu einem Aggregat von geistreichen Anschauungen, als zu einem lebendigen Organismus machen. Sehr begünstigt wird diese Neigung durch die Gewohnheit, Künstler zum Gegenstand der Romane zu machen, und in dem Doppelleben, welche diese im Reich der Träume, wie im Reich der Wirklichkeit führen, sich so zu verirren, daß man das eine nicht mehr vom andern unterscheiden kann. Kommt dann noch die bittere Ironie hinzu, mit der man sich an seinen eigenen frühern Illusionen rächt, so ist der unheimliche Eindruck leicht zu begreifen, den das plötzliche Ueberspringen aus einer Stimmung in die andere machen muß. Die geschiedtesten und lebenswürdigsten Figuren überraschen uns dann zuweilen durch eine Wendung, deren Motiv weder wir noch sie selber enträthseln, die aber so fragenhaft ist, daß wir uns davor entsetzen. Wir halten das für ein falsches Princip der Kunst. Im Leben

giebt es viele recht interessante Charaktere, an denen Vieles für uns incommensurabel ist, und die über sich selber auch wol nicht ein klares Bewußtsein haben. Wenn es also blos Aufgabe der Kunst wäre, die Wirklichkeit nachzubilden, so könnte man annehmen, die neuere Poesie habe durch den Reichthum an auffallenden subjectiven Beobachtungen, durch die Schärfe und das Raffinement der Analyse bedeutend gewonnen, aber der Dichter soll im Gegentheil klar machen, was im Leben unklar ist; er soll sich nur dann an ein Problem wagen, wenn er die Natur desselben vollständig durchschaut, und uns zu einer höhern sittlichen Vorstellung zu erheben weiß. Im Räthsel stehen zu bleiben, ist gegen den Sinn der Kunst.

Mörke steht in der Mitte zwischen den beiden Irrationalitäten, deren eine der Restorationsperiode, die andre der jungdeutschen Literatur angehört. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, daß man sich in der Goetheschen Kunstperiode mit Andacht, Ehrerbietung und Scheu den Mysterien nahte, die man in der jungdeutschen Zeit mit einer gewissen Frechheit dem Allgemeingefühl entgegenwarf. Die Räthsel, die in den Wanderjahren oder bei Arnim, bei Justinus Kerner, bei Brentano, zuweilen bei Kleist mit ahnungsvollen Schauern in das Alltagsleben hineinbrechen, stellen sich als der Abglanz eines höhern, eines überirdischen Lichtes dar, das uns zwar schreckt, weil wir es mit unsren Sinnen nicht fassen können, das uns aber zugleich mit dem Gefühl einer gewissen Ehrfurcht durchdringen soll. Die Nachtseite dagegen, die uns die Neuern zeigen, ist infernalischer Natur, sie zieht das Geistige in das dunkle Gebiet der untergeordneten Physik herab. Freilich ist der Gegensatz nur subjectiv, denn was über dem Menschen oder was unter dem Menschen steht, ist, wenn es sich in das Geistige drängt, ziemlich desselben Inhalts; aber dieser subjective Gegensatz macht sich wenigstens in der künstlerischen Stimmung fühlbar, und hier kann man nicht sagen, daß die neuere Zeit seit Heine einen Fortschritt enthält.

Mörke steht zwischen diesen beiden Extremen, d. h. man erfährt bei ihm nicht, ob sein Dämonisches göttlicher oder teuflischer Natur sei. Dadurch wird freilich die Verwirrung auf die Spitze getrieben, und zuletzt kommt man sich vor wie jener Minister in der Gräfin Dolores, der nach langer Abwesenheit auf sein Schloß zurückkehrt, und durch die seltsame Art, mit der ihn seine verlassenen Angehörigen empfangen, befremdet wird, bis er endlich zu der Vermuthung kommt, es seien lauter Gespenster, und sich im Stillen aus dem Staube macht. Wir wissen zuweilen nicht, ob wir träumen oder wachen. Aber dieser Mangel ist doch nach einer andern Seite hin ein Vorzug, denn er bewahrt vor Einseitigkeit. Der Dichter geht offen und ehrlich auch in seinen Verirrungen zu Werke, er hat keine versteckte Tendenz, und das ist eben das Anziehende an dem Buch. Wir haben fortwährend neue Züge tiefer, intensiver Wahrheit, die uns für den mangelhaften Organismus des Ganzen entschädigen, und wo der Dichter aus seinem Raffinement heraustritt, wo er sich z. B. in bestimmte, namentlich künstlerische An-

schaunungen einläßt, ist ein Reichthum, und dabei eine Frische und Innigkeit des Gemäldes vorhanden, die uns in Erstaunen setzen. Wir sind in Deutschland überreich an Künstlernovellen, von Tieck bis Ernst Wagner herunter, aber keine derselben läßt sich mit unsrem Maler Kolten vergleichen; wir können also das Buch als ein wesentliches Glied in unsrer Literatur bezeichnen.

### Aus der Pariser Gesellschaft.

Der Frühling schmolzt fast eben so sehr als das Kaiserthum, doch wissen wir leider nicht zu sagen, welche diplomatische Note diese Vertagung der Wiederherstellung der Lenzherrschaft verursacht oder verschuldet hat. Die Pariser Welt scheint sich aber über beide Vertagungen zu trösten; denn nie wol, selbst unter Louis Philipp nicht, haben die Straßen der Stadt der europäischen Mode ein so reiches, bewegtes Leben aufzuweisen gehabt, als gerade in diesem Augenblicke. Longchamps strotzt von Equipagen, deren gepudertes und geschminktes, oft auch junger und reizender Inhalt dem Bonapartismus beweist, daß das Faubourg St. Germain nicht so sans quartier sein wolle, wie das quartier latin. Die sehr höhere und höchste Aristokratie wetteifern im Prunkstaate mit dem allerhöchsten Hofe in petto, und man mag nun die Promenaden oder unsre fashionablen Theater besuchen, überall begegnen wir der Elite der Gesellschaft, welche sich aus hochtroyistischer Bouderie vor der Republik hinter ihre Paläste und Hotels entre cour et jardin verkrochen hatte. Zwar hatten weder die provisorische Regierung, noch Cavaignac, noch auch der vordecemberliche Louis Bonaparte so viel demokratische Anläufe genommen als die gegenwärtige Regierung, und zwar in Fragen, in denen die ahnenstolze Aristokratie sonst eben so wenig Spaß versteht, als die Geldsackzuversichtliche, nämlich in finanziellen Angelegenheiten. Und doch ist man jetzt der besten Hoffnung! vielleicht weil die Fusion guter Hoffnung ist, oder weil die Auguren des Faubourg St. Germain aus dem Fluge der Vögel in Chambord und Claremont (lies Wien und Petersburg), oder aus den Eingeweiden der dem Nachegotte der Reaction geschlachteten Opfer die Aussicht auf eine baldige Erbschaft vorherzusagen bemüht waren. Vielleicht tröstet die hohe Gesellschaft, das Princip der Aristokratie in der Senatorenkammer anerkannt zu sehen. . . . Nicht wüßte ich alle Wahrscheinlichkeitsgründe anzugeben, welche diese merkwürdige Metamorphose hervorgebracht; ich beschränke mich darauf, das Factum zu bestätigen. Es ist sonderbar genug, um erwähnt zu werden. Sogar die Bälle, Soirées und Banquette des Präsidenten, die Tanzunterhaltungen seiner Minister, werden nachgerade bestürmt von der einladungssüchtigen Crème der Gesellschaft, und Louis Bonaparte darf nun mit Recht an eine eheliche Verbindung denken, es