



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Aesthetische Feldzüge. I. : Gegen Professor Ulrici in Halle.

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

Aesthetische Feldzüge.

1.

Gegen Professor Ulrich in Halle.

Der Zweck, den wir mit diesem, wie mit ähnlichen Aufsätzen, welche folgen sollen, verbinden, ist die Feststellung streitiger Principien in der Kunst. Wir benutzen zwar dazu äußerliche Veranlassungen, bestimmte Fälle, weil eine allgemein gehaltene ästhetische Abhandlung mehr in ein Lehrbuch gehört; allein der einzelne Fall soll uns eben nichts weiter sein, als eine Veranlassung, auf die Principien einzugehen. Wenn wir uns daher im gegenwärtigen Aufsatz auf eine Abhandlung von Ulrich über „die Shakespeare-Frage“ im Augustheft der „Allgemeinen Monatschrift für Wissenschaft und Literatur“ beziehen, so wollen wir doch lediglich daran die Erörterung eines jetzt wieder in Frage gestellten, früher allgemein giltigen Principis anknüpfen, nämlich die moralische Bedeutung der Poesie. Wir lassen daher die Fechterkünste, welche Ulrich gegen seinen Gegner Gervinus anwendet, bei Seite, und machen nur auf einige derselben aufmerksam, weil diese auf den Gegenstand unserer Untersuchung unmittelbaren Bezug haben.

In seiner Freude darüber, daß zwei „Historiker“, Gervinus und Behse, über die wichtigsten Fragen ihrer Untersuchung uneinig sind, stellt Ulrich eine Reihe von Parallelen neben einander, ohne sich direct für den Einen oder den Andern zu entscheiden, doch aber mit entschiedener Sinneigung für die Ansicht Behse's. In dieser Parallele spielt auch die Auffassung vom Charakter Falstaff's eine Rolle. — Behse nimmt keinen Anstand, die Ansicht, daß Shakespeare in dem Verhältniß Falstaff's zum Prinzen Heinrich sein eigenes Verhältniß zum Grafen Southampton humoristisch portrairt habe, zu unterschreiben. Wenn sich nun auch Ulrich nicht unbedingt mit dieser abscheulichen Blasphemie für einverstanden erklärt, so scheint sie doch seiner Ansicht näher zu stehen, als die entgegengesetzte von Gervinus, der einen Hauptaccent auf die nachträgliche moralische Verurtheilung dieses höchst amüsanten, aber doch immer ausgemachten Lumps legt. Bei der

großen Kunst, mit der Shakespeare seine Personen individualisirt, ist man überhaupt nur zu geneigt, die Freude an der Darstellung mit der Freude am Gegenstand zu verwechseln. Aber Shakespeare's Größe besteht unter Anderem auch darin, daß bei ihm diese Verwechslung niemals stattfindet, weil er niemals den gesunden Menschenverstand verliert. Er läßt sich von seinem Interesse für die starke Willenskraft eines hoshaften und für den unverwüßlichen Humor eines gemeinen Charakters niemals hinreißen, die Stimme seines Gewissens zu überhören. Falstaff wird zum Schluß des Stück's mit einem höchst verdienten und für das Verständniß der ganzen Handlung durchaus nothwendigen Fußtritt abgefertigt, und wenn der Hanswurst sich auch über diesen Fußtritt zu trösten weiß, so betrügt er damit doch nicht die Empfindung des Dichters. Wer aber auf die Idee kommen kann, in der Figur dieses trotz seiner humoristischen Anlagen durch und durch verächtlichen Lumps habe sich Shakespeare selber ironisiren wollen, der zeigt sich doch wol damit als nicht besonders befähigt, das eigentliche Wesen der Shakespeare'schen Poesie zu begreifen.

Wir legen auf diesen an sich geringfügigen Umstand darum Gewicht, weil er die entscheidende Frage berührt. Ulrici ist darüber verwundert, daß bei dem Sturm, der sich seit den letzten dreißiger Jahren von Seiten der Philosophen und Historiker gegen die Romantik erhob, Shakespeare von der Proscriptionsliste ausgeschlossen sei, da man ihn doch früher für den Hauptdichter der Romantik gehalten habe. Er sucht einige Gründe anzuführen, die aber nicht erschöpfend sind; den naheliegenden und vollkommen ausreichenden hat er übersehen. Der Ausdruck Romantik war damals ein Stichwort, mit dem man nach Belieben umging. Die Anhänger der Romantik bezeichneten damit die Poesie überhaupt, die Gegner die Verschrobenheit. Nun ist es unzweifelhaft und wird von Ulrici ganz richtig hervorgehoben, daß man einen großen Theil der Shakespeare'schen Stoffe als romantisch, d. h. hier als unverarbeitet, als irrationell bezeichnen kann, und daß ein großer Theil des Zaubers, den Shakespeare ausübt, in seinem innigen Verhältniß zu den mittelalterlichen Zuständen gesucht werden muß, welche dreiste Farben und Striche mehr begünstigten, als die Culturverhältnisse der neuen Zeit. Eben so klar ist es aber auch, daß er diese Stoffe ganz entschieden im Geist der modernen Gesinnung verarbeitet hat, die keineswegs so arm an Poesie ist, als man uns einreden möchte; denn wenn man ihn in Beziehung auf seine Kunstform, d. h. im Gegensatz gegen Racine und Voltaire, romantisch nennt, so meint man damit etwas ganz Anderes, man meint die naturwüchsigste Form des germanischen Theaters, die eben so wenig die Ehre verdient, im gewöhnlichen Sinn dieses Worts romantisch genannt zu werden, als die eigentlich germanische Baukunst, da beide aus der Natur des Landes und des Volks auf eine ganz rationelle Weise erwachsen waren. Ob man bei diesen Formen des germanischen Theaters stehen bleiben, oder ob man nach dem Vorbild der Franzosen wieder auf

die griechischen Formen zurückgehen sollte, das war eine Frage, um die sich die antimantischen Philosophen und Historiker des Jahres 1838 u. s. f. wenig kümmerten. Es lag ihnen nur an dem sittlichen Geist, der sich in der Poesie aussprach, und da ist es allerdings eine mehr als sonderbare Behauptung, wenn Ulrich seinen Gegner geradezu mit Gottsched zusammenstellt, weil Beide auf die ethische Seite der Poesie ein besonderes Gewicht legten. Das hat unter Anderen Schiller auch gethan, der darum noch kein zweiter Gottsched ist, und das wird jeder Aesthetiker thun müssen, der nicht durch eine fixe Idee aller Sinne beraubt ist, denn da alle Poesie, namentlich aber die dramatische, es mit dem Handeln und Leiden der Menschen zu thun hat, und für das Eine wie für das Andere unser Mitgefühl zu erregen sucht, so kann sie dies nicht anders als dadurch, daß sie den einzelnen Fall, den sie uns darstellt, mit den Regeln und Begriffen des uns angeborenen sittlichen Instincts in Verhältniß bringt. Die Griechen haben das einfacher gemacht, indem sie durch den Chor das Publicum gewissermaßen bevormundeten. Aber jeder Dramatiker ist in der Nothwendigkeit, wenn er auch dieses äußerlichen Hilfsmittels entbehrt, wenigstens indirect das Nämliche zu thun; denn ohne uns ein stillschweigendes sittliches Urtheil über das, was geschieht, zu bilden, können wir auch keine Theilnahme dafür empfinden. Daher hat auch mit Ausnahme der Exercitienschreiber, z. B. des romantischen Herrn v. Schüz, jeder Dramatiker, in welcher Zeit und in welchem Volk er auch lebte, immer auf das sittliche Bewußtsein seines Publicums speculirt; ein Bewußtsein, das zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden, ja entgegengesetzt sein konnte. Wenn daher jene Philosophen und Historiker für Shakespeare Partei nahmen, während sie Calderon u. s. w. verwarfen, obgleich Beide unter dem Collectivbegriff Romantiker zusammengefaßt wurden, so waren sie in ihrem vollsten Recht. Man nehme die specifisch romantischen Stücke, d. h. diejenigen Stücke, in denen sich das Vorurtheil und der Fanatismus gegen den wirklichen Geist der modernen Zeit, gegen den Geist des Protestantismus verstockten (denn das eigentliche Mittelalter, welches in seinen Vorurtheilen noch naiv war, nennt man mit Unrecht romantisch), z. B. Lope de Vega's „Stern von Sevilla“, Calderon's „Andacht zum Kreuz“, aus neuester Zeit Werner's „Attila“ und „Söhne des Thals“, und als Ergänzung dieser supranaturalistischen Anschauungsweise etwa Macchiavell's „Fürst“, so weht uns aus allen diesen Schriften ein Geist entgegen, den wir als einen entseßlichen, verruchten, der Menschheit feindseligen verurtheilen und verabscheuen müssen. Wenn wir die romantische Dilettantenclique mit so großer Leidenschaft bekämpft haben, so geschah das vorzugsweise wegen ihrer feigen und coquetten Toleranz gegen das absolut Schlechte und Abscheuliche; eine Toleranz, die nur aus dem vollständigen Verlust der eigenen Sittlichkeit zu erklären ist. Man mag immerhin in zweiter Linie die glänzende Technik Calderon's bewundern, man mag ihm als dem vollendeten Ausdruck des nationalen Bewußtseins eine relative Rechtfertigung

zu Theil werden lassen; anfangen muß man damit, ihm mit sammt diesem nationalen Bewußtsein das Brandmal der Inhumanität aufzudrücken, denn seine Religion stand auf einer Stufe mit dem mexicanischen Götzendienst, aber ohne die Rechtfertigung der unbewußten Naivetät. Das Wort war bereits ausgesprochen worden, und ein so eminenten Geist wie Calderon darf vor keinem Richterstuhl mehr freigesprochen werden.

Wo in aller Welt ist auch nur eine Spur von diesem romantischen Geist, von diesem blutgierigen Geist der Inquisition, von diesem Wahnsinn der Selbstkrenzigung, von dieser reflectirten Geistlosigkeit des Jesuitismus bei Shakespeare zu finden? Freilich kommen auch bei ihm Hexen, Gespenster und Aehnliches vor, aber wie Gervinus ganz richtig nachweist, lediglich als irrationeller Stoff, mit dem der Dichter auf eine höchst rationelle Weise umgeht. Das sittliche Urtheil, welches Shakespeare in all seinen Poesten ausspricht, ist überall das unsrige; ja, es steht uns selbst näher, als das Urtheil Goethe's, weil es viel deutlicher ausgesprochen ist, — einzelne Ausnahmen abgerechnet, auf die wir noch zurückkommen. Freilich ist dieses Urtheil nicht so einfach und geistlos, wie das eines moralisirenden Schulmeisters, aber Bestimmtheit und Einfachheit sind auch nicht dasselbe. Shakespeare versteht es wie kein anderer Dichter, uns für alle Seiten seiner concreten Erscheinungen Interesse abzugewinnen. Wir werden fortgerissen von der dämonischen Gewalt seines Richard III., aber das Gefühl dieser Größe scharft nur die Beurtheilung, die wir über ihn aussprechen müssen. Wenn also Gottsched und Shakespeare in ihren Stücken mit gleicher Energie auf die Bestimmtheit des moralischen Urtheils arbeiten, so ist es darum doch eben so lächerlich, diese beiden Dichter zusammenzustellen, als es lächerlich ist, in den Kritikern, welche dieselbe Grundregel befolgen, die gleiche Befangenheit zu finden. Der Elementarlehrer weiß, daß $2 \text{ mal } 2 = 4$ ist, und Newton weiß es auch; ja seine ganze Weisheit wäre unmöglich, wenn er es nicht wüßte. Deshalb ist der Elementarlehrer noch immer nicht dasselbe, was Newton ist.

Es ist überhaupt hier der Ort, einen Begriff wieder zu Ehren zu bringen, den vorzugsweise die Faseleien der romantischen Schule unsren Schöngelstern verleidet haben: den Begriff des gesunden Menschenverstandes, des Gewissens, oder wenn wir auf die Theorie übergehen, des Rationalismus. Die Romantiker waren allerdings in einem gewissen Recht, sich über die fortgesetzten Trivialitäten der deutschen Aufklärer zu langweilen. Es wurde eine lange Zeit hindurch nichts Anderes gesprochen, als „ $2 \text{ mal } 2 \text{ ist } 4$ “, und „es giebt keine Gespenster“, und „es ist wider Zug und Recht, einen Menschen menschlings umzubringen“, und was sonst die zehn Gebote und die fünf Sinne uns an die Hand geben. Dergleichen Gemeinplätze unausgesetzt um die Ohren schwirren zu hören, ist höchst unbequem. Aber die Romantiker gebrauchten, um Abwechslung in diese Eintönigkeit zu bringen, ein sehr unzuweckmäßiges Mittel: sie behaupteten nämlich, $2 \text{ mal } 2$ macht nicht 4 ,

und die Gespenster sind die Hauptsache im Leben, und der Mord ist eine Tugend, und der Wahnsinn ist der normale Zustand des Menschen, und was dergleichen mehr ist. Durch dergleichen Ingredienzien wurde die Poesie allerdings bunter und mannichfaltiger, aber sie verlor auch allen Sinn und allen Verstand, wie das dem Scepticismus immer begegnet. Der wirkliche Scepticismus besteht nicht, wie Herr Ulrici zu glauben scheint, darin, daß man an Gespenstern, an Hexen, am Fegefeuer, an der Dreieinigkeith, an dem psychischen Doppelleben des Magnetismus zweifelt, kurz an Dingen, von denen man zwar etwas hört, die man aber nicht versteht, sondern darin, daß man am Einmaleins und an den zehn Geboten zweifelt, daß man der lieben Sonne nicht mehr zugeben will, daß sie scheine, und seinen Füßen, daß sie gehen. Allerdings wird sich die Wissenschaft auch diese Fragen vorlegen müssen, aber wenn sie in das Publicum übergehen, so ist das ein schlimmes Zeichen für die Gesundheit des Zeitalters. Nur darum möchten wir unser Zeitalter mit Herrn Ulrici das Zeitalter der Fragen nennen, nicht weil es darüber zweifelt, ob Shakespeare ein Romantiker oder ein Classifier ist, sondern weil es darüber zweifelt, ob ein ehrlicher Mann seinen Eid brechen darf oder nicht.

Man hat es eine Zeit lang für den schlimmsten Vorwurf gehalten, den man einem Poeten machen könne, wenn man behauptete, er besitze gesunden Menschenverstand. Aus diesem Grunde hat man auch Lessing das Bürgerrecht in der Poesie abgesprochen, weil bei ihm auch der ungläubigste Thomas den gesunden Menschenverstand nicht in Abrede stellen wird. Nun ist es freilich unzweifelhaft, daß gesunder Menschenverstand und Poesie zwei sehr verschiedene Dinge sind, daß man sich des erstern im höchsten Grade erfreuen kann, ohne auch nur eine Spur von Poesie zu besitzen: aber ohne einen wirklichen, und zwar sehr starken gesunden Menschenverstand ist ein echter Dichter nicht denkbar. Anschauungen, Empfindungen, Inspirationen, sind die Grundlage der Poesie; aber um ihnen Gestalt und Haltung zu geben, ist der Regulator des gesunden Menschenverstandes und des Gewissens unumgänglich nothwendig. Ohne diesen ist man nicht im Stande, auch nur den einfachsten Charakter festzuhalten. Das zeigt das Beispiel des Royalis, der in Beziehung auf Inspiration wenig Dichtern nachsteht, dem aber aller common sense abgeht, und bei dem daher alle Farben und Anschauungen in einander zerfließen, während Hoffmann trotz der Verschrobenheit seiner Ansichten und Phantasien, wenn er sich nur ernstlich zusammennahm, in seiner Seele noch immer so viel Vorrath von gesundem Menschenverstand fand, eine Geschichte abzurunden.

Nun ist es wol augenscheinlich, daß bei keinem großen Dichter der Weltliteratur dieser Regulator des Verstandes und des Gewissens so sicher und untrüglich gegangen ist, als bei Shakespeare, wie andererseits auch wol keiner an Macht der Leidenschaft, an Reichthum der Detailanschauungen und Empfindungen und an

Schärfe des Witzes ihm an die Seite zu stellen ist. Da man das Letztere bis dahin ziemlich einseitig in den Vordergrund gestellt hatte, so war es von Gervinus sehr zweckmäßig, einmal das Erstere schärfer zu accentuiren.

Wir wollen übrigens nicht in Abrede stellen, daß Ulrich in manchen Vorwürfen gegen Gervinus und Behse vollkommen Recht hat. Daß der Letztere die charakteristischen Momente in Shakespeare's Poesie in den einfachen Begriff des Humors zusammenfaßt, ist offenbar eine Einseitigkeit, und Gervinus sündigt wieder darin, daß er sein moralisches Princip in Shakespeare bis in's kleinste Detail nachzuweisen strebt, und daher nicht selten den Gegenständen Gewalt anthut. Shakespeare hat Vieles ganz in der phantastisch-novellistischen Weise seiner Vorbilder, Manches in der materialistischen Manier der späteren englischen Dichter geschrieben, und in einigen seiner Stücke ist sein Princip so in's Maßlose ausgedehnt, daß es bis zu einem gewissen Grade sich selber aufhebt. Wenn die Kritik im Sommernachtstraum, im Cäsar und im Hamlet die nämliche Richtung zu verfolgen strebt, so verfährt sie nicht objectiv. Wenn man aber von einem Dichter, der eine eminente Stellung in der Weltliteratur einnimmt, ein charakteristisches Moment des Gedankens oder des Gefühls als dasjenige hervorhebt, was er gleichsam für die Welt neu geschaffen hat, so meint man damit noch gar nicht, daß man es in allen seinen Werken in der gleichen Schärfe und Vollständigkeit wieder antreffen könne. Ulrich hat ja selber ein solches Princip in Shakespeare herausgefunden, wenn es auch etwas allgemein und farblos ausieht.

Wir werden wol immer darauf zurückkommen müssen, Shakespeare's eigentliches Wesen in seiner protestantischen Gestimmung zu suchen. Allerdings macht ihn nicht dieses Princip zum großen Dichter, sondern seine Fähigkeit, Leidenschaften und Charaktere im Detail zu verfolgen und sie in einem großen Sinn zu fassen; aber dieses Princip giebt ihm seine Stellung in der Weltliteratur, und da es auch noch das unsrige sein muß, so dürfte es nicht unangemessen sein, mit einigen Worten auf die Bedeutung desselben einzugehen.

Im Mittelalter war durch den Umstand, daß das Christenthum nicht als ein organischer Entwicklungsproceß des germanischen Volkslebens, sondern durch einen äußerlichen Einfluß zum Brennpunkt aller bedeutenderen Lebensverhältnisse festgestellt war, zwischen dem idealen Leben und dem wirklichen Leben des Volks eine Kluft entstanden, die man sich zwar zuweilen auszufüllen bemühte, die aber doch immer wieder hervortrat, wo es sich um irgend eine ernstere Frage handelte. In diesem Sinn hat man das Mittelalter romantisch genannt, d. h. romanisch, um ein Mißwolk zu bezeichnen, welches seine natürlichen Verhältnisse von den Germanen, und seine idealen Vorstellungen von den Römern geerbt hatte. Da, wo diese Mischung am wenigsten stattgefunden hatte, d. h. in Deutschland, findet sich auch verhältnißmäßig am wenigsten Romantik, obgleich auch hier seit der Zeit der Kreuzzüge eine Poesie entstand, die auf rein supranaturalistischen und

unvolksthümlichen Voraussetzungen beruhte. Ein Dichter von dem immensesten Talent, wie z. B. Dante, wurde eben dadurch zu Aufgaben getrieben, die aller Poesie Hohn sprachen. Sein „Himmel“ ist nichts Anderes als der Versuch, Licht ohne Farbe und ohne Schatten zu malen. Das ganze Mittelalter hatte sein Gewissen und seine Ideale außer sich, und es unterschied sich von dem spätern reflectirten Katholicismus nur dadurch, daß es diesen Verlust seines eigenen Herzens gar nicht merkte. Es bewegte sich eben so unbefangen in dem gottlosesten Materialismus (Boccaccio, Reinecke Fuchs, Macchiavelli), wie in einer überirdischen heiligen Welt, auf welche die Gesetze der Natur und der Sittlichkeit gar keine Anwendung finden konnten.

Wie man von Sokrates sagt, er habe die Philosophie vom Himmel auf die Erde geführt, so kann man auch von der Reformation behaupten, sie habe den Idealismus der Realität, und das Gewissen dem Gemüth wieder erobert, und dadurch dem tiefen Sinn des Christenthums erst recht eigentlich die Herrschaft der Welt gewonnen. Die Allmacht des Gewissens, d. h. die ernste Idee von der Continuität des moralischen Lebens, hat Keiner so tief und ergreifend aufgefaßt, als Luther und Shakespeare. Diese Männer haben überhaupt eine große Seelenverwandtschaft. Bei Beiden finden wir eine Fähigkeit ohne Gleichen, Seelenzustände in detaillirte Anschauung zu übersetzen; Beide haben eine unendliche Freude an dem heitern, buntbewegten Spiel des Lebens und eine unendliche Fähigkeit des Schmerzes, des Entsetzens über die Gefangenschaft des Geistes im Reich des Bösen. Ohne übrigens dem Werth des Erstern zu nahe treten zu wollen, müssen wir behaupten, daß wenigstens für uns die Weise, in der Shakespeare diesen Gedanken nachgeht, lehrreicher und bildender ist; denn bei ihm durchdringt der Inhalt vollständig die Form, während bei Luther alle Augenblicke der Theolog (wohl zu unterscheiden vom Gläubigen) hervortritt, um die eben gewonnenen Resultate wieder aufzuheben. Es fällt uns nicht ein, die Sache so aufzufassen, als ob sich Shakespeare den moralischen Gedanken von der Zurechnungsfähigkeit der menschlichen Seele vorher theoretisch ausgeklügelt und dann zur Verflüchtigung desselben seine Dramen geschrieben habe. Sein Zweck war vielmehr, wie bei allen großen Dichtern, durch Darstellung von Leidenschaften und Schicksalen das Gemüth zu erschüttern; aber sein ganzer Geist war so von der protestantischen Gestimmung erfüllt, daß er diese Leidenschaften und Schicksale nicht anders darstellen konnte, als vom Standpunkt des Gewissens. So hat er z. B. in seinem Cäsar so ziemlich die geläufigen Vorstellungen von der römischen Geschichte beibehalten, das Alles aber nimmt unter seinen Händen eine Färbung an, die wir bei den römischen Historikern oder bei den mittelalterlichen Abenteuererzählern vergebens suchen würden; eine Färbung, wie sie in der ganzen Poesie der Weltgeschichte bis dahin noch nicht vorgekommen war. So viel Aenßerlichkeiten auch in diesem Drama dargestellt werden, das ganze Interesse concentrirt sich in

der Seele und im Gewissen der dargestellten Charaktere, und zwar nicht, wie es im Mittelalter der Fall gewesen war, durch einzelne wunderbare Erleuchtungen, sondern in einer regelmäßigen, dem Gefühl vollkommen verständlichen Continuität.

Nun ist es allerdings möglich, das Princip des Gewissens eben so zu überreiben, wie jedes andere richtige Princip. Bekanntlich ist in der neuern deutschen Philosophie die Bedeutung des Gewissens so überschätzt worden, daß man nicht bloß die ganze moralische, sondern auch die ganze intellectuelle Welt daraus herleiten wollte. So ist es auch Shakespeare z. B. im Hamlet ergangen. Der Gedanke, daß das Gewissen aus uns Feige macht, und der angeborenen Farbe der Entschlossenheit des Gedankens Blässe ankränfelt, ist allerdings auch der Gegenstand dieses Drama's, den der Dichter objectiv darstellt, über den er sich also gewissermaßen erhebt. Aber diese Idee ist auch in dem Geist des Dichters selbst und macht ihn befangen, und während wir die Anlage der Handlung, den Conflict zwischen den verschiedenen Aeußerungen des Gewissens vollkommen verstehen, läßt uns der Dichter bei der weitem Entwicklung im Stich. Wir bewegen uns in einer räthselhaften Dunkelheit; wir können uns wol über die Motive noch Ahnungen und Muthmaßungen bilden, aber wir sehen sie nicht mehr. Diesen Umstand haben die modernen Kritiker, welche den Hamlet vollständig zu begreifen glaubten, aus den Augen gelassen, während das gewöhnliche Publicum, das sich für das Drama enthusiastirt, darin nichts weiter sieht, als eine Reihe von Effectscenen, an denen ein begabter Schauspieler seine Virtuosität zeigen kann.

Wenn Shakespeare im Hamlet sein eigenes Princip überrieben hat, so ist es seinen Auslegern auf eine ganz ähnliche Weise ergangen. Die jungen Dichter aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts staunten in Shakespeare die Freiheit, die Regellosigkeit, in gewissem Sinn die Unbegreiflichkeit an, wie man in früheren Zeiten des Christenthums Gott nur dann anbeten zu können meinte, wenn man ihn als den deus absconditus zu scheuen hatte. In neuerer Zeit ist man zu der ganz richtigen Erkenntniß gekommen, das höchste Geheimniß sei das offenbare. Man hat in der modernen Speculation den lieben Gott bis in's kleinste Detail begriffen, und eben so hat man bei Kunstwerken nachgewiesen, daß Alles so fein mußte, wie es ist. Man hat aus dieser löblichen Absicht den Dichtern wie dem lieben Gott Gewalt angethan, und zwar ist das Urcici eben so widerfahren, wie Gervinus. In der richtigen Erkenntniß von der weisen Fügung, die der Dichter in dem Verhältniß zwischen dem Thun und Leiden seiner Helden walten läßt, hat er mitunter bei dem Aufsuchen einer geheimen Schuld, die dem Schicksal entsprechen müsse, ein so scharfes Mikroskop angewendet, daß er Dinge gesehen hat, die gar nicht da waren. Namentlich leicht skizzirten Figuren, die der Combination freien Spielraum gaben, z. B. der armen Ophelia, Cordelia &c., ist das Schlimmste nachgesagt worden. Den richtigen Grundsatz, daß bei einem Kunstwerk von gutem Styl das Eintreten des Schicksals der Natur-

anlage der Handlung wie der Charaktere entsprechen müsse, ist dahin ausgedehnt worden, daß aus jener Naturanlage mit Nothwendigkeit die weitere Folge hergeleitet wurde. Aber der tragische wie der poetische Eindruck überhaupt erfordert das Eintreten eines incommensurablen Moments, das wir zwar in seiner allgemeinen Berechtigung, aber nicht in seiner einzelnen Erscheinung analysiren können. Dieses Moment, welches Goethe mit dem Ausdruck des Dämonischen bezeichnete, ist es offenbar, was Ulrich Romantik in Shakespeare nennt. Der Ausdruck ist aber nicht treffend, da es uns bei jedem bedeutenden Dichter wieder begegnet, mag er der antiken Welt, dem Mittelalter, oder der modernen Zeit angehören. Die Nothwendigkeit dieses Moments für die Poesie haben die nüchternsten Kritiker aller Zeiten anerkannt, z. B. Bodmer und Breitinger, als sie das Wunderbare neben dem Moralischen für das Haupterforderniß der Poesie erklärten, wenn sie auch dieses Wunderbare sehr profaisch und gedankenlos in der alten Göttermaschinerie suchten. Das ist eben die schwerste Aufgabe des Künstlers: wir müssen das Schicksal vollkommen begreifen und auch in seiner Nothwendigkeit vorausempfinden, und doch muß sein Eintreten uns erschüttern; es muß das Gefühl einer höhern Macht in uns aufgehen, vor der wir uns beugen, obgleich wir sie vollständig begreifen. Es kommt nur darauf an, und das ist der Hauptpunkt, den wir immer hervorheben müssen, daß dieses Wunderbare, Dämonische, oder wie wir sonst es nennen wollen, in richtigem Verhältniß zu dem Gefühl steht, welches der moralische Inhalt in uns erweckt hat; eben so wie es bei den Gestalten, die uns der Dichter wie jeder andere Künstler vorführt, nur darauf ankommt, daß sie lebensfähig sind, nicht daß sie der zufälligen sogenannten Wirklichkeit angehören.

Die vollkommene Uebereinstimmung dieser beiden Momente der Poesie, des Wunderbaren und des Moralischen, des Idealen und des Realen, des Dämonischen und des Irdischen, ist es, was wir als das charakteristische Kennzeichen der protestantischen Poesie begreifen. Die kritische Analyse hat also nicht darauf auszugehen, alle einzelnen Momente eines dichterischen Werks in allgemeine Kategorien einzuzwängen, wie es z. B. Röscher mit einem Dichter, bei dem diese Methode am wenigsten anwendbar ist, mit Aristophanes, gethan hat, sondern darauf, die Uebereinstimmung zwischen der realen Basis, auf der es beruht, und dem Geist, der darin weht, nachzuweisen. Shakespeare hat sehr häufig Scenen, deren Nothwendigkeit für den pragmatischen Zusammenhang in keiner Weise zu begreifen ist, die aber der idealen Stimmung einen wesentlichen Ausdruck geben. Wir erinnern z. B. an die Begräbnißscene der Ophelia, das Gespräch mit dem Todtengräber mit eingeschlossen. Diese Scene in einen vernünftigen Zusammenhang mit dem Lauf der Begebenheiten zu setzen, würde eine schwierige Aufgabe sein; allein der Dichter beabsichtigt damit, uns das unheimliche Gefühl von der Wichtigkeit alles Irdischen, das der eigentliche Inhalt dieses Gedichts ist, lebhafter einzuschärfen, und da ist

die Scene gerade auf dieser Stufe der Gefühlsentwicklung an ihrem richtigen Platz. Wir wollen diese Methode hier nicht vertheidigen, da nach unsrer Ansicht der Hamlet überhaupt über die Grenzen der dramatischen Kunst hinausgeht; wir führen sie nur an, um auf die Intentionen des Dichters aufmerksam zu machen. Ueber die Kategorien des abstracten Verstandes, über Raum und Zeit verfügt der Dichter mit souveräner Willkür. In seinem Othello z. B. kann man Punkt für Punkt nachweisen, daß die Ermordung der Desdemona in der zweiten Nacht nach der Ankunft des Othello auf Cypern erfolgt; eben so kann man aber auch nachweisen, daß die in diesem Zeitraum enthaltenen Begebenheiten einen Umfang von beinahe einem Jahr voraussetzen. Shakespeare hat diese Freiheit in Beziehung auf die Zeit mit dem vollsten Bewußtsein ausgeübt. Eben so durchschauert uns im Macbeth während des Mordes das Gefühl einer unheimlichen Stille; später, wo der Dichter eine andere Stimmung braucht, kommt es ihm gar nicht darauf an, in dieselbe Nacht einen wahren Höllenschrei zu verlegen, in welchem alle Elemente losgelassen wider einander toben.

Das Maß der poetischen Realität fällt also nicht mit dem Maß der gewöhnlichen Realität zusammen. Der Begriff der Realität, d. h. der vollständigen Durchdringung des Geistigen und Materiellen, wird aber dadurch nicht aufgehoben. Nur aus dieser Sineinanderbildung geht das echte Kunstwerk hervor, und die größten Versündigungen in der Geschichte der Poesie lassen sich auf eine Ausweichung nach der einen oder nach der andern Seite hin zurückführen. Wir haben auf der einen Seite den in der Luft schwebenden Spiritualismus, den Aufbau einer supranaturalistischen Welt, auf den die irdischen Dinge keine Beziehung haben, ein abstractes Geisterthum, das sich in der mittelalterlichen Mystik mit einer gewissen Kraft und Innigkeit, in der modernen Sentimentalität dagegen auf die steche, unkräftige Weise, die ihr eigentlich angemessen ist, ausspricht. Denn unter Sentimentalität versteht man nichts Anderes, als in der Luft schwebende Seelenzustände, Empfindungen ohne Gegenstand. Wir haben auf der andern Seite jenen Materialismus, der mit der frivolsten Verneinung alles geistigen Inhalts auf weiter nichts ausgeht, als Farben, Gestalten und Bewegungen hervorzubringen, der mit pantheistischer Willkür den Menschen eben so behandelt, wie den Stein, das Element, die Pflanze: ein Materialismus, der in der bildenden Kunst noch zu begreifen und zu entschuldigen ist, weil diese mit rein sinnlichen Mitteln operirt, der aber in der Poesie zu den gränlichsten Mißgeburten führt. Nach beiden Seiten hin hat sich die Romantik verirrt, und Novalis und Victor Hugo, einen so vollständigen Gegensatz sie dem Anschein nach bilden, haben das Gemeinsame, daß sie Ideal und Wirklichkeit von einander trennen, und da diese Verirrung sich nicht nur auf alle Zweige der Literatur, sondern auf das ganze Leben ausgedehnt hat, so kann nicht häufig genug daran erinnert werden, daß

in der Kunst nur diejenige Idealität berechtigt ist, die einen realen Ausdruck, nur diejenige Realität, die eine ideale Auffassung verstatet; und das ist es, was wir unter Protestantismus in der Poesie verstehen.

Wanderung zwischen den Brandstätten Südungarns.

Auf dem vom Blute rauchenden, von Trümmern und Aschenhaufen bedeckten Boden des berücktigten St. Tamas schreibe ich mit zitternder Hand diese Worte nieder. Eine Hütte schwarz vom Rauche der Flammen, die an ihren Wänden geleckt haben, umfängt mich, ein Nothdach aus Rohr dürftig zusammengefügt, ohne Gerüste, schützt vor dem Regen, der in Strömen herabgießt, ein Bret auf Ziegeln gelegt ist mein Sitz, die Reste eines einstigen Tisches mein Schreibepult, und doch ist derjenige reich, dem noch so viel geblieben. Er ist reich, denn von einer zahlreichen Familie hat er sein Weib und ein Kind gerettet. Ein Sohn fiel von einer feindlichen Kugel, ein Sohn wurde das Opfer der eigenen Bosheit. Bei einem Einbruche in ein nachbarliches Dorf drang er mit seinen Kameraden in den Keller eines deutschen Wirthes; nachdem sie vom Weine in Fülle getrunken und betrunken waren, schlugen sie den Boden der Fässer durch und ließen den Wein auslaufen. Sein trunkenen Zustand erlaubte ihm nicht so schnell aus dem Keller zu laufen, als dem Weine aus den Fässern; er strauchelte, fiel, konnte nicht aufstehen, und theilte das Schicksal, das dem Herzog von Clarence von seinem Bruder Richard III. bereitet wurde: er ertrank im Weine. Die übrigen Kinder wurden bei der Einnahme von St. Tamas niedergemetzelt: Perczel hat furchtbar gewüthet. Es ist die Nemesis, welche die Bewohner ereilte. Ein Raubnest war dieser Ort während mehrerer Monate; wie die Tiger haben seine Bewohner in der Umgegend unter Deutschen und Magyaren gehaust. Die Wohnungen der Deutschen richten sich nach und nach auf, der Fleiß ersetzt das Verlorene; auch die Magyaren haben arbeiten gelernt, und ihre Grundstücke sind doch zumest frei von Schulden, aber der Serbe ist bei all dem arbeitscheu. Die große Menge seiner Feiertage und Fasttage hindern ihn, viel zu arbeiten; man hat ihm während der Revolution allerlei communistische Ideen in ihrer rohesten Gestalt in den Kopf gesetzt. Seine Grundstücke sind in der Regel von Schulden belastet, nun kommen noch neue Steuern, wie soll er bei solchen Umständen sich wieder aufrichten. Beim Deutschen und Magyaren arbeitet Alles, was dazu Kräfte hat. Das Weib legt Hand an; und das Kind wird nach Jahren und Fähigkeiten benutzt. Ist es nicht in der Schule, so wird es beschäftigt. Das Weib des serbischen Bauern arbeitet selten und