



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rudolph Gottschall und die deutsche Lyrik.

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

Rudolph Gottschall und die deutsche Lyrik.

In den neuen Compendien der Literatur finden wir fast ohne Ausnahme die Ansicht ausgesprochen, daß wir zwar in den anderen Gebieten der Dichtkunst seit Goethe und Schiller keine erheblichen Fortschritte gemacht, daß wir aber in der Lyrik jene Zeit bei weitem überflügelt hätten. Wir haben schon öfters die entgegengesetzte Meinung vertreten. Wir geben gern zu, daß in kleineren Gedichten sehr viel Gutes geleistet ist, obgleich wir doch kein Lied von Umland oder Heine wüßten, das wir etwa Goethe's Fischer an die Seite setzen könnten; aber in größeren lyrischen Gedichten, in Gedichten von langathmiger Inspiration, wie etwa Goethe's Braut von Korinth, Alexis und Dora, Bürger's Lenore, Schiller's Götter Griechenlands, die Künstler u. s. w., können wir nicht finden, daß die neuere Zeit etwas Lobenswerthes producirt hätte; und in solchen größeren Schöpfungen offenbart sich doch auch in der Lyrik vorzugsweise die Kraft der Poesie.

Was die Dichter der neuen Schule von unsren älteren Lyrikern unterscheidet, ist, daß sie niemals bei der Sache sind. Dies „bei der Sache sein“, was man gewöhnlich mit dem lateinischen Namen Objectivität bezeichnet, scheint uns aber bei der Kunst die Hauptsache. Es ist in der Malerei eben so. Der Künstler kann die brillantesten Farben und Linien anwenden, sie werden keinen Eindruck machen, wenn sie nicht der Sache angemessen sind, und wenn sie die Einheit der Stimmung stören. Fast in keinem Zweige der Kunst wird aber die Abweichung von diesem Gesetz so in's Große getrieben, als in der Lyrik. Man gebraucht den Gegenstand fast lediglich dazu, eine Reihe brillanter Bilder, Reflexionen, Gefühle daran anzuhängen, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, ob sie in irgend einem Verhältnis zum Gegenstand stehen. Daraus ergibt sich in Beziehung auf die Form eine vollständige Styllosigkeit, in Beziehung auf den Inhalt ein breites coquettes Verweilen bei Nebensachen und eine leichtfertige Hast in der Darstellung der Hauptsache, endlich in Beziehung auf die ideale

Färbung, auf die sittliche Grundstimmung, die den Gegenstand erst in das Reich der Kunst zieht, eine an's Wunderbare streifende Unklarheit und Rathlosigkeit.

Man hat in früherer Zeit mit dem Ausdruck Subjectivität und Objectivität viel Mißbrauch getrieben. Der wirkliche Dichter ist immer objectiv, das heißt, er wählt die realen Charaktere und Ereignisse so, wie er sie für sein Ideal braucht, und er wendet diejenigen Farben und Striche an, die dazu geeignet sind, diesem Ideal Lebendigkeit zu verleihen. Goethe's lyrische Gedichte sind darin allerdings das vollständigste Muster, und es möchte ihm auch unter den großen Dichtern der übrigen Völker keiner zur Seite stehen; aber auch bei Schiller's besseren Gedichten werden wir diese Objectivität nicht vermissen, und wenn wir auch z. B. in den „Göttern Griechenlands“, oder in den „Künstlern“ durch den Glanz der Bilder etwas betäubt werden, so werden wir doch zugeben müssen, daß dieser Glanz von dem Gegenstand nicht zu trennen ist, und daß, wenn der Dichter diesen Gegenstand überhaupt behandeln wollte, er ihn nicht anders behandeln konnte, als er's wirklich gethan. Wir haben immer das Gefühl der innern Nothwendigkeit, welches der wesentlichste Prüfstein für den Werth eines Gedichtes ist. Heut zu Tage ist es unsren Dichtern absolut unmöglich, sich auf längere Zeit in einen Gegenstand mit Andacht zu vertiefen. Wenn sie nicht bei der Gelegenheit ihre Ansichten über Gott und Welt, ihre Kenntnisse in der Naturwissenschaft und im Contrapunkt, ihre metaphysischen Grundsätze und die Reminiscenzen aus dem Salongeschwätz anbringen können, so erscheint ihnen die simple Beschäftigung mit einer Begebenheit oder mit einem Gefühl höchst verächtlich und gemein. In dieser Beziehung sollten sie einmal ein Gedicht, auf welches man jetzt so geringschätzig herabsteht, wie etwa die Lenore, studiren. Schade was um die Hurre hurre, hopp hopp hopp u. s. w.! Von dergleichen einzelnen Geschmacklosigkeiten kann man leicht absehen, im Uebrigen wird man aber eine Technik und eine Correctheit darin finden, von der unsre heutigen Dichter keinen Begriff mehr haben. Jene alten Dichter verehrten in der Poesie die Kunst; sie begnügten sich nicht mit gelegentlichen Einfällen, sondern sie studirten mit Ausdauer und Andacht die Gesetze ihres Schaffens. Wenn aber heut zu Tage ein junger Dichter einiges Sprachtalent hat, so liest er den Byron, den Faust, den Heine, Lenau, Grün u. s. w. und wirft die Brocken, die ihm davon übrig bleiben, wenn es hoch kommt, in einer neu erfundenen Manier zusammen, in der Regel aber ohne alle Manier, wie es gerade fällt. Das ist aber nicht der Weg, auf dem die Kunst vorwärts kommen kann.

Allerdings müssen wir noch hinzufügen, daß jene großen Dichter, namentlich in ihren dramatischen Werken schon Vieles gethan haben, was diesen Verfall der Kunst vorbereiten mußte. Schiller tritt in seinen Dramen nur zu häufig aus der Sache heraus, wie z. B. in seinem Wallenstein, wo Max über die Astrologie seines Feldherrn auf eine Weise reflectirt, die weder dem Geist der Zeit, noch der

Stimmung und dem Charakter des Stück's entspricht. Das ist schon ganz der „höhere Standpunkt“, die Vogelperspective, von der aus unsere jetzigen Lyriker ihre Gegenstände auffassen. Goethe hat z. B. in seinem Faust der Nation ein Beispiel gegeben, wie man durch ein Gedicht, welches eigentlich nur aus einer Reihe von Fragmenten besteht, in dem der innere psychologische und ethische Zusammenhang ein vollständiges Räthsel bleibt, und in dem eine Stimmung der andern widerspricht, dennoch das Publicum elektrisiren könne. Der Unterschied gegen die spätere Lyrik lag nur darin, daß alles Einzelne auf's Correcteste und Musterhafteste ausgearbeitet war. Später wollte man wo möglich in jedem einzelnen Sonnett eine totale Weltanschauung geben. — Durch Byron ist dieses rhapsodische Wesen der Poesie noch populairer geworden, und Heine hat es durch seine wunderbare Virtuosität auf die Spitze getrieben. Heine's Kunst besteht darin, daß er im Wesentlichen frei von seinen Gegenständen ist, andererseits aber doch, wenn er es will, sich mit großer Kraft und Intensivität in sie vertieft. Jeder Gegenstand hat seine verschiedenen Seiten, die ihn den verschiedenen Gattungen der Poesie zugänglich machen. Wir wollen z. B. die Madonna nehmen, die uns wegen des Werks, welches wir hier besprechen wollen, am nächsten liegt. In der Madonna liegt einerseits etwas Göttliches, Erhebendes, wir dürfen nur die Sixtinische ansehen; andererseits etwas menschlich Mührendes, Gemüthliches, wenn wir von ihrer Geschichte nur die ideale Seite auffassen; dann auch etwas Entsetzliches und Schreckliches, wenn wir sie als Symbol einer fanatischen Glaubensrichtung, als Schreckbild für alle natürlichen Freuden des Lebens betrachten; endlich auch etwas Komisches, wenn wir die Begebenheiten, die wir von ihr wissen, in's Volksthümliche übersetzen. Alle diese Seiten können künstlerisch dargestellt werden. Heine aber versteht es, alle diese Stimmungen unmittelbar neben einander anzuschlagen, und da er mit eben so großer Virtuosität sich der Nührung wie des komischen Effects zu bemätern weiß, so werden wir im ersten Augenblick geradezu verwirrt und betäubt, bis wir seine Handgriffe genauer in's Auge gefaßt haben. Allein auch Heine läßt seinen Empfindungen wenigstens immer einen gewissen Raum. Wir haben Zeit, uns zuerst in Andacht und Nührung zu versetzen, und darum wirkt die plötzlich über uns stürzende Donche seiner Ironie um so kräftiger. Bei den neueren Lyrikern ist es anders. Auch wenn sie rühren wollen, sind sie nicht im Stande, ihre ironischen Einfälle zurückzuhalten, und wenn sie spotten wollen, so quillt ihnen unversehens eine heilige Thräne aus den Augen. Darin suchen zwar einige neue Kunsttrichter das Höchste der Poesie, wir aber halten es für die Spitze der Geschmacklosigkeit, und jedes natürliche Gefühl wird uns darin beistimmen, denn bei solchem Verfahren hebt die eine Wirkung die andere auf, und es bleibt nichts zurück als Verstimmung.

Wenn wir als ein Beispiel dieser neuen lyrischen Richtung hier ein Werk

von Rudolph Gottschall analysiren, so wollen wir dem Dichter selbst damit nicht zu nahe treten. Er ist einer der talentvollsten, er zeigt in einzelnen Stellen die Fähigkeit, etwas Besseres zu schaffen, und er ist in seiner Verirrung so grandios, daß man gerade darin bei seiner Jugend die Möglichkeit einer totalen Umkehr sehen könnte.

Die Dichtung, auf die wir hier eingehen, hat den Titel: „Die Göttin. Hoheslied vom Weibe.“ (Hamburg, Hoffmann und Campe.) Dieser doppelte Titel ist nicht etwas Gleichgültiges; er deutet bereits die doppelte Natur des Werkes an. Die „Göttin“ ist nämlich ein weibliches Individuum, welches ungefähr wie Gogol's Maha Gura durch eine sonderbare Verkettung der Umstände zu der Einbildung verleitet wird, sie wäre eine Göttin. Zugleich spielt aber der Nebengedanke hinein, daß ihre Geschichte ein Symbol von dem Loose des Weibes überhaupt sein soll. Wir kommen darauf noch zurück; hier geben wir vorläufig die Fabel, die dem Gedicht zu Grunde liegt.

Wenn wir nicht irren, so ist es Fouqué, der in einer Novelle eine ähnliche Geschichte behandelt. Ein frommes Mädchen wird zur Zeit der französischen Revolution von den wilden Banden der Sansculotten gezwungen, bei ihrem unheiligen Feste die Göttin der Vernunft darzustellen. Dieser unfreiwillige Frevel erschüttert ihr Inneres so, daß sie wahnsinnig wird. Gottschall hat denselben Vorwurf gewählt, aber er giebt ihm eine etwas andere Wendung. Marie, die Heldin des Stücks, ist an einen Mann verheirathet, der wegen seiner girondistischen Gesinnung in den Kerker des Convents das Todesurtheil erwartet. Sie geht zu den verschiedenen Koryphäen der Revolution, um Gnade für ihn auszuwirken, endlich kommt sie zu Hebert und Chaumette, welche ihr die Freiheit des Gatten versprechen, wenn sie die Göttin der Vernunft spielen will. Sie entschließt sich zu diesem Opfer, welches sie zuerst als solches betrachtet, dann aber überlegt sie in antiepirten Feuerbach'schen Ideen, daß eigentlich doch der Mensch die wahre Darstellung der Gottheit sei, und daß also eigentlich in der göttlichen Verehrung eines sterblichen Weibes gar kein Frevel, sondern etwas sehr Vernünftiges liege. In dieser Exaltation macht sie auch das Fest mit; als sie nachher aber erfährt, daß ihr Mann doch hingerichtet ist, als ferner Robespierre das höchste Wesen wieder einführt und sie zur Abdankung zwingt, verliert sie den Verstand und ergeht sich in einer Reihe wüster Visionen, z. B. sie prügelt sich einmal mit der Madonna, bis sie endlich den Hungertod stirbt, um als reine Gottheit in die Lüfte zu verschweben. Um diesem seltsamen Ereigniß die zweckmäßige Grundlage zu geben, hat der Dichter uns auch ihre Vorgeschichte mitgetheilt. Marie wird zuerst halb wider ihren Willen in ein Kloster gesteckt, aus demselben durch ihren Liebhaber entführt, wieder zurückgebracht, in einen Kerker geworfen, dann durch die Revolution befreit, worauf sie mehrere Jahre hindurch in glücklicher Ehe lebt und nur durch den Tod ihres Kindes betrübt wird. Das Alles sind Momente,

deren ideellen Zusammenhang mit dem spätern Ereigniß und deren Anwendung zu einer tiefern Lösung des psychologischen Problems man sich wohl vorstellen könnte; allein es ist dem Dichter nicht gelungen, diesen Zusammenhang wirklich zu entwickeln, ja er hat nicht einmal den Versuch gemacht. Er benützt nur die einzelnen Ereignisse, um seinen Witz daran spielen zu lassen. Das Kloster z. B. wird vollständig ironisch behandelt und übt auf die Seele der Heldin eigentlich gar keine Wirkung aus. Man könnte sich z. B. denken, es wäre dadurch eine tiefe Gläubigkeit in ihr Herz eingepflanzt, und wenn später auch die Leidenschaft und der gesunde Menschenverstand sie factisch aus diesem Kreise herausgerissen, so wäre doch ein Rest der alten Gesinnung in ihrer Seele zurückgeblieben, der nachher bei dem größten Frevel wieder zum Vorschein kommen und sie in den Wahnsinn treiben müßte. Oder man könnte sich vorstellen, die strenge Klosterzucht hätte in ihr einen Haß gegen das Christenthum und gegen das Princip der Entsayung überhaupt erregt und sie zu einer begeisterten Seherin gemacht, die ihre spätere, wenn auch nur momentane göttliche Stellung als einen Triumph über die Kirche aufsaßte. In beiden Fällen wäre ein ideeller Zusammenhang der Vorgeschichte mit dem Hauptereigniß hergestellt. Aber Keins von Beiden geschieht. Das Kloster wie die Ehe ist genuehft behandelt, das Eine wie das Andere läßt gar keine Wirkung zurück, und man würde nicht begreifen, wie der Dichter überhaupt darauf gekommen ist, die Vorgeschichte zu erzählen, wenn man nicht annähme, es habe ihm dunkel vorgeschwebt, in der Marie ein Bild des Weibes überhaupt in seinen verschiedenen hervorstechenden Phasen zu schildern. Abgesehen davon, daß eine solche symbolische Verallgemeinerung einer individuellen Geschichte dem Begriff der Kunst widerspricht, hätte auch in diesem Fall der Dichter seinen Zweck verfehlt, denn Marie ist eben so wenig wahre Nonne wie wahre Freiheitsheldin; sie ist ihrer Anlage nach ein gutes Ding, welches allerdings in seltsame Lagen geräth, aber in Lagen, die lange nicht hinreichen, ihre unerhörten Empfindungen und Vorstellungen zu erklären; sie ist mit einem Wort ein Wesen ohne Leben, ein bloßes Gedankenkind des Dichters.

Nun kommen wir aber auf einen andern Punkt, der noch viel mehr befremden muß. Wir sagten vorher, eines der charakteristischen Merkmale der modernen Lyrik sei die Unklarheit und Rathlosigkeit in Beziehung auf die ideale Auffassung. Davon ist dieses Gedicht wieder ein merkwürdiges Beispiel. Betrachtet man die Geschichte an sich, so ist doch wol die Absicht des Dichters ohne Zweifel, eine psychologische Krankheitsgeschichte zu schildern. Marie endet im Wahnsinn, sie redet in diesem Wahnsinn nicht bloß einen unerhörten Unsinn, sondern sie bewegt sich auch in den schenßlichsten Vorstellungen, wie z. B. jene Prügelei mit der Madonna. Das ist doch wol ein unglücklicher Schluß, und wir werden der Heldin, wenn wir überhaupt Interesse an ihr nehmen, nur unser Mitleid schenken können. In einem einleitenden Vorgebicht, welches den Titel führt: „Das Weib“, und im parabolischen oder

phänomenologischen Styl gehalten ist, werden die verschiedenen Stufen der Vergöttlichung des Weibes durchgenommen; zuerst Venus Anadyomene, dann Madonna und Magdalene, endlich die Göttin der Vernunft. In diesem letztern wird gesagt, die erste Göttin der Vernunft sei zwar dem muthigen Beginnen erlegen, weil sie zu schwach gewesen, aber: „Folgt ihr nach, ihr Jüngerinnen! Dringt kräftiger zum Siege hin! Laßt euch durch Erd und Himmel tragen, und wird auch zu des Abgrunds Thor die Seele ruhelos gestoßen, so zieht des Denkers Hölle vor dem Himmel der Gedankenlosen. Des Weibes Ziel und Glück auf Erden wird nur durch den Gedanken klar Von keiner fremden Gnadensonne, durch eignen Zauber nur verklärt, so sei als Venus, als Madonna, das Weib, das irdische, verehrt!“ Und wenn das geschehen sein wird: „So denkt der stillen Götterleiche, die an der Zukunft Pforten lag dann flechtet in die Dornenkronen der Rose Pracht, des Lorbeers Ruhm, die Göttin der Vernunft soll thronen in freier Frauen Heiligthum!“

Wir wollen einmal vorläufig von dem Inhalt selbst absehen, aber wie in aller Welt steht dieser Inhalt mit dem Gedicht in Verbindung? Marie hat sich ja nicht freiwillig als freies Weib, als Prophetin, als Göttin aufgestellt, sie ist eine treue Gattin gewesen, und nur durch den spitzbübischen Chaumette, um ihren Gatten zu retten, zu jener unpassenden und unheiligen Rolle verführt worden. Was hat sie also eigentlich gethan, worin ihr die Jüngerinnen nachfolgen sollen? Sie ist dupirt worden und hat darüber den Verstand verloren; das ist doch gewiß kein sehr einladendes Vorbild.

Um nun auf die Sache selbst zu kommen, so wäre es wol endlich Zeit, dem nachgerade sehr langweiligen Geschwätz von der Weiberemancipation ein Ende zu machen. Man sollte glauben, wir lebten noch bei den Türken, oder wenigstens, die katholische Weltanschauung, die den Sinnengenuß als Frevel bezeichnet, und ihn durch das Verbot gerade um so verführerischer macht, habe noch Gewalt über uns. Wir sind aber Protestanten, wir haben das Fleisch bereits emancipirt, und keinem Liebenden fällt es ein, in seiner Geliebten blos die Madonna spiritualistisch verehren zu wollen. Der Dichter sagt: „Es wird ein glücklicher Geschlecht zu einem Kranz die Blumen winden: Der Sinne Reiz und schönes Recht, der Seele Schmelz und tief Empfinden!“ und er unterstreicht diesen Gedanken, um ihn noch besonders hervorzuheben. Aber wo in aller Welt lebt denn Herr Gottschall? Wir haben von einem gewissen Goethe gehört, der in seinen zahllosen Gedichten nichts Anderes gethan hat, als diesen Reiz der Sinne und diesen Schmelz der Seele mit einander zu versöhnen, und vor und nach diesem Goethe haben die Dichter zu Hunderten dieselbe Melodie angestimmt, und was die Dichter gesungen haben, das haben die anderen Leute gethan. Welchem Menschen auf der Welt fällt es denn noch ein, zu läugnen, daß in der Liebe sich Geistiges und Sinnliches ebenbürtig paare? Worin soll also die Emancipation der Sinne eigentlich

bestehen? Will Herr Gottschall vielleicht die Monogamie aufheben? Damit wird er aber nicht eine dem Menschen angeborne Eigenschaft aufheben, die man Eifersucht nennt und die es als ein Recht in Anspruch nimmt, den höchsten Genuß des Lebens mit Niemandem zu theilen. Er wird ferner nicht die Nothwendigkeit der mütterlichen Erziehung aufheben, die nur unter geordneten Verhältnissen möglich ist. Also wird es die menschliche Gesellschaft immer in ihrem Interesse finden, ein Institut, welches unsrer protestantischen Ehe ungefähr entspricht, wieder einzuführen, und wenn sie Ausnahmen gelten läßt, die wir allerdings auch statuiren, so läßt sie sie eben nur als Ausnahmen gelten. Wir sind also keineswegs der Meinung, Herr Gottschall habe mit jenen Ideen etwas Entsetzliches, Furchterliches, sagen wollen und sich nur gescheut es auszusprechen, sondern wir glauben nur, daß er hergebrachte jungdeutsche Phrasen, bei denen man absolut gar nichts denken kann, in wohlklingende Verse und Reime gebracht. Das ist aber für den Kritiker bei einem Dichter, dessen Begabung er achtet, eine höchst betrübende Erfahrung.

Allein bei diesem einzelnen Punkt bleibt die Unsicherheit des Urtheils gar nicht stehen. Es sind eine ziemliche Zahl von Episoden aus der Revolutionsgeschichte eingeführt: Danton, Marat, Robespierre, Charlotte Corday u. s. w., von denen Jeder in einer Art von Romanze seine Weltanschauung ausspricht. Das ist eine Manier, die namentlich seit Lenau in unsren episch-lyrischen Gedichten hergebracht ist. Sie beruht aber auf einem Verkennen des Wesens der Lyrik. Im Drama dulden wir es, wenn die einzelnen Personen im Monolog die abscheulichsten und absurdesten Grundsätze aussprechen, weil die didaktische Bewegung des Drama's diese Irthümer des Verstandes und Herzens corrigirt oder unschädlich macht; im lyrischen Gedicht dagegen wollen wir den Dichter, die Natur, die Poesie selbst hören. Die Situationen des lyrischen Gedichts mögen so verworren sein wie sie wollen, die ideale Stimmung muß von allgemein menschlicher Wahrheit sein. Darum sind jene melodramatischen Ergüsse des Wahnsinns am Schlusse des Gedichts auch unstatthaft. Wir haben über Robespierre, Marat &c. in neuester Zeit überflüssig viel psychologische Studien erhalten; wir wissen ganz genau, daß sie alle Halunken waren und eigentlich sehr uninteressante Persönlichkeiten, wenn sie nicht die Fronte der Weltgeschichte in eine unnatürliche Stellung versetzt hätte. Einzelne lyrische Betrachtungen über diese Persönlichkeiten können unsre Erkenntniß und unser Interesse nicht fördern. Außerdem gehören sie hier nicht im Geringsten in den Zusammenhang. Was wir aber dabei bemerken wollten, ist das Schwanken des Urtheils im Dichter. Ihm imponiren diese Personen, ihm imponirt auch die Idee der Revolution; andrerseits hat er aber wieder zu viel gesunden Menschenverstand und zu viel Erfahrung, um sie unbedingt gelten zu lassen. Statt nun das Eine an dem Andern zu corrigiren, läßt er die eine Empfindung in die andere spielen, und dadurch kommt nicht bloß in sein Urtheil,

sondern selbst in seine Zeichnung etwas Unstütes und Rebelhaftes, wenn auch einzelne Empfindungen und einzelne Züge mit wahrer Poesie ausgearbeitet sind. Eben diese öfters hervortretenden Spuren von Poesie lassen uns die Verirrungen des Dichters so lebhaft bedauern. Wir wollen als ein kleines Beispiel seines Talents hier ein kleines Gedicht anführen, das die Empfindungen beim Eintritt in's Kloster ausdrückt:

Marie, o lerne beten
 Zum Gott der Schmerzen,
 Er hat zertreten
 Viel tausend Menschenherzen.
 Es blutet aus heiligen Wunden
 Der Welterretter,
 Wer soll gesunden,
 Wenn krank die ew'gen Götter?
 Im bleichen Antlitz beben
 Tod und Verderben,
 O wer soll leben,
 Wenn ewige Götter sterben?

Das ist sehr hübsch ausgedrückt, und so finden wir noch viele andere Stellen. Indem wir nun aber auf den Styl übergehen, tritt die Verirrung des Geschmacks wo möglich noch greller hervor, als in Bezug auf die sittliche Auffassung. Am meisten Styl finden wir noch in der Einleitung, weil man in einem Dithyrambus eine gewisse Freiheit und Kühnheit der Bilder erträgt; in der eigentlichen Geschichte dagegen, wo uns zuerst Marie als ein unschuldiges, anmuthiges Mädchen dargestellt werden soll, wendet der Dichter gleich von vornherein eine Heine'sche Ironie an, die seinem Zweck widerspricht. Gleich die erste stille Neigung zu einem blonden Candidaten wird bespöttelt. Noch schlimmer ist es, als Marie zuerst ihre Bestimmung mitgetheilt wird, in's Kloster zu gehen. Die Unrede, die hier an sie gehalten wird, mußte entweder im Sinne ihrer Angehörigen gefaßt sein, oder sie mußte die Empfindungen des Mädchens selbst wieder spiegeln. Das konnte nun Furcht vor dieser düstern unbekanntem Stätte sein, vielleicht mit etwas Schwärmerei gemischt, Andacht und Schalkhaftigkeit, oder was der Dichter sonst in ihrer Seele finden wollte. Statt dessen wendet er Bilder an, wie sie in dem bekannten Wettgesang des Romanzero, wo der erboste Rabbi auf den erbosten Mönch schimpft, sehr wohl angebracht sind, die aber in die Seele eines jungen Mädchen verlegt, einen geradezu scheußlichen Eindruck machen, z. B.:

Du wirst die Braut von Jesu Christ,
 Durch himmlische Liebe verklärt:
 Und nebenbei, was das Beste ist,
 Ganz sorgenfrei ernährt!

Der tausend mit sieben Broden gelect,
 Gesättigt ein gläubiges Vertrau'n:
 Er speißt mit einem Herzen jezt
 Die Liebe von tausend Frau'n
 Die Schönheit verweßt in dem keuschen Serail,
 Die Tugend, die ewige reißt!
 Der Körper wird hier wie ein lästiger Balg
 Der Seele abgestreift! 2c. 2c.

In diesem Ton der Ironie geht es im Kloster weiter fort. Dazwischen kommen sehr hübsche Naturbilder, die nur auch durch die Reminiszenzen der neuen Dichter zuweilen gestört werden. So hat z. B. einmal Anastasius Grün den Leuz einen Rebellen genannt, bei Gottschall ist Alles Rebell, der Wind, die Nachtigall, der Champagner u. s. w. Die neue Manier, Naturgegenstände mit Gegenständen der Cultur zu vergleichen, wie z. B. Herwegh die Eichen „grüne Fragezeichen der Freiheit“ nennt, wie Alfred de Musset den Mond über einem Kirchthurm mit dem Punkt über einem i vergleicht 2c., ist das umgekehrte Verfahren der echten Poesie, da sie das Abstractere an Stelle des Concreteren setzt. In einer Sonntagschilderung wird von der Welt zuerst gesagt, sie liegt aufgeschlagen wie ein Gesangbuch da. Das ist an sich ein ganz artiger Einfall, der aber übermäßig ausgedehnt wird, z. B.:

Der Morgenwind ist der Rüstler,
 Der läutet frisch durch's All,
 Er läutet die Wipfel des Waldes,
 Er läutet den Wasserfall.

Das ist ein Bild, bei dem sich gar nichts denken läßt. Nachher wird die Sonne mit dem Prediger auf der Kanzel verglichen. Die Nonnen ziehen in einer Procession einher:

Sie kommen wie Schwäne am Ufer,
 Seltzam einher gestelzt,
 Obgleich manch Feuerrädchen
 Sich unter dem Schleier wälzt,
 Und manche Korallentippe
 Ist lustig aufgeschürzt,
 Als warte sie nur auf den Becher,
 Den gern sie herunterstürzt!

Wir wollen davon absehen, daß ein sich wälzendes Auge nicht gerade etwas Schönes ist, und daß wir uns unter einer aufgeschürzten Lippe nicht viel denken können, wir fragen nur: Was hat das Feuerrädchen mit den Schwänen zu thun? Worin liegt da ein Gegensatz? Wir fragen ferner, ob man sich aufschürzt, wenn man trinken will? Die modernen Propheten werden diese Fragen freilich als Pedanterie auslegen, und wir wissen sehr wohl, daß Correctheit der Bilder noch lange nicht Schönheit ist, aber ohne Correctheit ist an Schönheit nicht zu denken.

— Nachher werden die Gesichter der Nonnen geschildert:

Bald breit das Gesicht wie ein Bette,
 Wo schlummernd die Seele liegt
 Und der Posaunenengel
 Der Langenweile fliegt u. s. w.

Hier ist „breit“ das einzige tertium comparationis und doch gewiß nicht ausreichend, zwei so heterogene Dinge mit einander zu verbinden. — Bei der Schilderung eines Festes wird das Kloster mit einem alten Weibe verglichen, welches sich zur goldenen Hochzeit herausputzt:

Es lächelt mit verliebten Blicken,
 Ordnet die verstörten Locken,
 Putzt sich zur Walpurgisfeier,
 Wie die Heze auf dem Brocken.

Die Heze ist nun wieder ein Bild, welches der leitenden Vorstellung störend entgegenwirkt. — Später wird das Kloster in der Entführungsgeschichte, die übrigens sonst gut erzählt ist, mit allem Möglichen verglichen:

Es spannt wie eine Fledermaus die Flügel,
 Wächst aus dem Boden wie ein Maulwurfshügel,
 Im Dunkel aufgewühlt von blöden Thieren,
 Des lieben Gottes blinden Pionieren.

Dieser letzte Zusatz ist echt jungdeutsch. — Dann wird ein Strand geschildert:

Am Felsengrunde klagt und weint das Meer,
 Es sterben die gebrochenen Fluthenherzen,
 Doch ewig neue wälzt der Sturm einher.

Gebrochene Fluthenherzen für Wellen ist doch wol eine bloße Combination von Worten. In einer andern Landschaftsschilderung grüßt die Sonne „die Torso's in des Walds Antikensaal.“ Uns sind Baumstämme lieber als Torso's. — Bei der Schilderung von Marat werden zuerst alle möglichen historischen und mythologischen Reminiscenzen aufgeböten, um seinen Charakter zu schildern, die eben als bloße Vergleichen nicht dazu beitragen, ein Bild abzurunden, und die zum Theil auch unrichtig sind, so wird er z. B. mit Caliban in Beziehung auf die Anzündung eines Scheiterhaufens verglichen. Aber am charakteristischsten ist folgender Vergleich:

So zog er ohne Ruh' die Sturmesglocken,
 Der Glöckner an der Freiheit Notre-Dame,
 Bis aufgeschreckt mit wildgelösten Locken
 Zerstörung, seine Esmeralda, kam!

Abgesehen davon, daß Victor Hugo'sche Gestalten sich zu mythischen Typen nicht recht eignen wollen, ist hier der Vergleich, wenn man die gemeinschaftliche körperliche Häßlichkeit ausnimmt, in jeder Beziehung schief. Quasimodo hat die Sturmglocken nicht aus Bosheit geläutet, durch diese Sturmglocken wurde die Esmeralda nicht herbeigerufen, sondern sie war schon da, und wie die gute

Esmeralda dazu kommt, mit dem abstracten Begriff der Zerstörung in Parallele gestellt zu werden, begreift man vollends nicht. — Unpassend ist auch ein Zug, den Gottschall bei dem Morde Marat's hinzudichtet. Er läßt ihn nämlich bei dem Anblick der Charlotte Corday von sinnlicher Brunst ergriffen werden. Wenn man historische Charaktere schildern will, so muß man sie auch historisch schildern. — Ganz in's Wüste verliert sich die Bildersprache in dem letzten Theil. Noch lange bevor Marie wahnsinnig wird, hält sie einen Monolog, in dem sie die Schrecknisse der Weltgeschichte zusammenfaßt und dann die Frage aufstellt: „Wo schläft denn Gott, nachdem er diese Welt zum Spiel wie eine bunte Seifenblase aus thönerner Pfeife blies?“ Aber das klarste Bild über die Art und Weise der Ideenassociation giebt folgende Stelle. — Marie tritt an das Paradebett der Geschichte:

Den Schleier reiß' ich von den bleichen Zügen,
 Die Tücher reiß' ich von den mürben Leibern,
 Und all die alten Wunden bluten frisch!
 Das ist das Regelspiel der Weltgeschichte;
 Das sind die Neune, die der Herr geschoben!
 Ist's nicht genug des Spiels, ihr blut'gen Opfer?
 Wir nehmen selbst die Kugel jetzt zur Hand,
 Im eignen Spiele gilt der eigne Wurf!
 Der Arm ist stark — Gott rolle seine Welten,
 Wir selber rollen unsers Glückes Kugel!
 Um's Haupt der Wolfschlucht Sturm und Wetterbraus,
 Wo eine losgelass'ne Hölle jauchzt,
 Wir rufen nicht: Hilf, Gott! Hilf, Samiel.
 Die Todeskugel gießen wir allein,
 Ein Freischütz ist der Mensch und soll es sein.

Was hat eine solche Sprache, eine solche Vertiefung in die Symbolik des Regelspiels, ein solcher Wortwitz mit der Kugel, die theils zum Schießen, theils zum Rollen gebraucht wird, eine solche Anticipation des Freischützes, bloß weil dort auch Kugeln gegossen werden, für einen Zweck? Welche Stimmung des Gemüths soll sie anregen? Wir finden keine Antwort. Die Bilder gehen mit dem Dichter durch, der Dichter läßt ihnen völlig die Zügel, ohne zu sehen, wohin sie ihn führen. — Von dem Schluß des Ganzen, wo Marie in wirklichen Wahnsinn verfällt, reden wir nicht, da man von einem Delirium verständige und ästhetische Folgen nicht erwarten wird; aber wir stellen auch hier die Frage auf: Was haben die modernen Dichter für Interesse daran, uns mit den Gedanken und Empfindungen von Verrückten bekannt zu machen, zusammenhangslose Einfälle an einander zu reihen, dazu gehört keine erhebliche dichterische Begabung. Wie der Wahnsinn als ein tragisches Motiv benutzt werden kann, haben wir an einem andern Orte bei Gelegenheit einer Aufführung des Lear angedeutet. —

Beiläufig bemerken wir noch, daß der Dichter auch selbst in den Momenten der höchsten Leidenschaft und des höchsten Entsetzens nicht umhin kann, seine retardirenden Vergleiche anzuwenden, z. B.

Wie zögert die Minute hin
Und trägt, ein Pag' der Ewigkeit,
Die Schleppe ihrer Königin u. s. w.

Wenn wir uns nun den Gesamteindruck des Gedichts vorstellen und überlegen, wie es möglich ist, daß ein höchst verständiger und gebildeter Mann, ein höchst begabter und talentvoller Dichter, der immer in einzelnen Spuren zeigt, daß er schön zu empfinden und lebhaft und kräftig zu schildern versteht, in so unerhörte Absurditäten verfallen kann, so wird man es wohl uns zugeben, daß wir in dem leidenschaftlichen Kampf gegen eine verschrobene Richtung, die eben so alle Kunst wie alle Sittlichkeit deprimirt, vollkommen recht haben. Den einzelnen Dichter trifft allerdings immer nur ein Theil der Schuld, denn eine allgemeine Richtung des Denkens und Empfindens ist sehr mächtig; aber ganz freizusprechen ist er doch eben so wenig, wie die Schüler von Hoffmannswaldau und Lohenstein.

Die Propaganda.

Die Propaganda, ihre Provinzen und ihr Recht. Mit besonderer Rücksicht auf Deutschland dargestellt von Prof. Otto Meyer. Erster Theil. Göttingen, Dieterich. 1852.

Wir können die Tendenz dieser Schrift nicht besser darstellen, als mit den Worten des Verfassers selbst.

„Im Gebiete des Staats- und Kirchenrechtes kommt es wissenschaftlichen Untersuchungen zu, neben Aufklärung ihres Gegenstandes noch eine höhere Aufgabe zu verfolgen, die ihnen erst Farbe und Weihe giebt. Ausschließlich von gelehrtem Interesse auch in solchen Dingen geleitet sein wollen, wäre kaum ein löblicher, gewiß ein leerer Anspruch. Es sei daher gestattet, Gesinnung und Zweck auch dieser Schrift sogleich zu bekennen.

Wenn ein Protestant über die römische Propaganda schreibt, so kann er nur gegen sie schreiben. Ich habe meine Arbeit begonnen, um von der katholischen Kirche die Seite darzustellen, auf welcher sie, neben Heidenthum und Schisma, auch den Protestantismus in fester, geschlossener Schlachtordnung bekämpft; habe mich aber dabei nicht lange bloß als Gegner gefühlt. Denn der tiefer dringenden Forschung konnte das nicht entgehen, daß Rom in seinen Maßregeln gegen die Evangelischen eine heilige Pflicht zu üben und die höchste Wohlthat mit Aufopferung zu spenden wirklich überzeugt ist. Soviel es daher auch Niedriges und