



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ludwig Tieck in seinen Jugendwerken.

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

Ludwig Tieck in seinen Jugendwerken.

Unter den zahllosen Recensionen A. W. Schlegels in der Literaturzeitung von 1797 zeichnen sich drei durch ein zwar nicht unbedingtes, aber doch im Verhältniß zu den übrigen sehr bedeutendes Lob aus: die Recension der Ammenmärchen von Peter Leberecht (Blaubart und der gestiefelte Kater), die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und der Bamboccaden. Die erste dieser Schriften war von Tieck, die zweite von Wackenrober, die dritte von Bernhardi. Infolge dieser Recensionen suchte der Kritiker den hoffnungsvollen jungen Dichter der Ammenmärchen, der damals erst 24 Jahre alt war, auf; Tieck siedelte nach Jena über und es entstand nun zwischen den beiden eigentlich sehr abweichenden Naturen jene Gemeinschaft, die trotz der verschiedenen Umwandlungen in ihrer geistigen Bildung bis in die späteste Zeit fortgedauert hat.

Einem Recensenten des Jahres 1797, der die Verpflichtung hatte, alle belletristischen Neuigkeiten zu besprechen, ging es wie dem Recensenten von 1834. Die meisten der neuerschiedenen Schriften gehörten jener Literatur an, die man nicht leicht angreift, ohne sich etwas die Finger zu besudeln. Nun wurde Schlegel zwar in seinem Geschäft durch seine Frau unterstützt, welche die Bücher für ihn las, aber er mußte sie doch wenigstens ansehen, und es ist sehr begreiflich, daß er mit einem gewissen Jubel aufathmete, wenn ihm Schriften wie die von Tieck in die Hand fielen, ganz abgesehen von ihrem Inhalt.

Ludwig Tieck war zu Berlin 1773 geboren und frühzeitig durch das Reichardsche Haus in die Mystereien der Literatur eingeweiht. 1792 studierte er in Halle, Göttingen und Erlangen und wendete schon damals den Mittelpunkt seiner Studien auf Shakespeare, dessen Sommernachts Traum er 1793 übersezte und mit einer Abhandlung „über die Behandlung des Wunderbaren bei Shakespeare“ begleitete. 1794 kehrte er nach Berlin zurück und fiel den Buchhändlern in die Hände, für die er nebst seiner Schwester Sophie alles ausarbeitete, was man verlangte; namentlich in den „Straußfedern“ von Musäus seit 1795. Es ist in diesen Jugendversuchen vieles, was an Klinger,

an Wieland, an Musäus, aber auch manches, was an Veit Weber, ja an Kramer erinnert; der Unterschied liegt nur darin, daß er niemals vollständig in seinem Gegenstand aufgeht. Die unbefangenste Laune ist in Peter Leberecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten, 1793; den Namen Peter Leberecht behielt er dann für seine nächstfolgenden Werke bei. Allmählig wandte sich seine Ironie hauptsächlich gegen die berliner Aufklärer; in Folge dessen zog sein bisheriger Gönner Nicolai seine Hand von ihm ab und der Bund mit Schlegel wurde geschlossen.

Das einzige Werk jener Zeit, welches Beachtung verdient, der Roman William Lovell (1793) erinnert in seiner Tendenz wie in seiner Haltung an Werther, aber er ist keineswegs eine slavische Nachahmung, sondern ein originelles, und wenn man die Jugend des Dichters in Anschlag bringt, höchst interessantes Product. Ohne sich des Grundsatzes deutlich bewußt zu werden, entwickelt Tieck, daß die höchste geistige Anlage in der Empfindung und im Denken ohne den Regulator des Gewissens etwas Sieches, Hohles und Erbärmliches ist; daß die stofflose Genialität sich selbst verzehrt: — eine Tendenz, die uns bei dem spätern Propheten der romantischen Schule in einiges Erstaunen versetzt. — Allein im Werther empfinden wir überall das Wehen der gewaltigen, auch in ihrer Krankhaftigkeit poetischen Natur, im Lovell ist es die phantastische Reflexion, die allen Inhalt des Lebens aushöhlt. Werther wird uns häufig verlegen; aber die Glut seiner Empfindung reißt uns fort; im Lovell dagegen werden nur unsre Nerven irritirt, die Erregung geht nicht in unser Inneres über, sie bleibt uns etwas Fremdes, wie eine Fieberphantasie.

In einem Traum wird Klingers Giaffar durch den Teufel in eine Reihe verworrener Abenteuer verstrickt und zu den ärgsten Verbrechen verleitet, bis er plötzlich aufwacht. Der Teufel sucht ihm nun einzureden, er habe in diesem Traume ein Bild von dem radicalen Bösen der menschlichen Natur. Allein Giaffar bemerkt ganz richtig, daß während des Traumes die höhern Geisteskräfte gebunden sind, daß die Phantasie ohne die Leitung des Gewissens und der Willenskraft nur eine einseitige Erscheinung des Menschen ist und daß die Bössartigkeit eines Traumes die Bössartigkeit der Seele nicht bedingt. Diesen sehr wichtigen Unterschied hat Tieck aus den Augen gelassen. Die Ereignisse des Romans, insofern sie auf den Charakter des Helden einwirken, laufen so träumerisch ineinander, und er setzt ihnen einen so geringen Widerstand entgegen, daß wir an die Identität seiner Person nicht glauben können, obgleich er uns durch eine unterbrochene Reihe von Briefen von dem Fortgang seiner Seelenzustände zu unterrichten sucht. Werther empfindet vom ersten Augenblick das Gefährliche seiner Lage; er stellt seiner Leidenschaft alles entgegen, was Vernunft und Gewissen ausbieten können, aber seine Willenskraft ist zu

schwach, um dem süßen Zaubertrank zu widerstehen. Er stürzt mit sehenden Augen in den Abgrund. Der Kampf ist ein verzweifelter, aber er erregt doch bis zum Ende unsre Theilnahme, weil wir ihn wirklich vor uns sehen und weil die Gewalt der Leidenschaft in unserm eignen Innern nachzittert. Bei Lovell ist zwar die Grundstimmung schwermüthig, wie im Werther, aber es ist keine starke, dramatisch entwickelte Leidenschaft, die den Untergang nach sich zieht, sondern eine Reihe kleiner, willkürlicher Empfindungen und Intriguen, die zuweilen durch recht armselige Hebel bewegt werden, die keinen innern Zusammenhang haben und die uns weder durch ihre Naturwahrheit, noch durch ihre Größe beschäftigen. Dem stechen Wesen des Helden fehlen selbst diejenigen Eigenschaften, die sonst zuweilen den Bösewicht adeln: Muth, Kühnheit, Entschlossenheit, eine gewisse Noblesse in den Formen. Gegen die Geseze und Erscheinungen des Lebens ist der Dichter ebenso theilnahmlos, als sein Held und was Werther nur einmal in einem Augenblick frevelhafter Verzweiflung ausruft, ist hier die Tendenz der Dichtung: das Leben ist schal und nichtig, ein ewig gebärendes, ewig verschlingendes Ungeheuer. „Mein Leben ist leer und ohne Inhalt!“ Dieser schreckliche Refrain, den wir bei Tiecks sämtlichen Dichtungen wieder antreffen, klingt uns am vernehmlichsten in diesem Jugendwerk entgegen.

So hart das Urtheil klingen mag, mit dieser Charakteristik des Lovell haben wir die ganze Dichtung Tiecks charakterisirt. In den 43 Jahren seiner poetischen Laufbahn vom Lovell bis zur Vittoria Accorombona tritt dieser unheimliche Charakter unter den buntesten Verkleidungen immer von neuem wieder auf und Tieck hat eigentlich nie einen andern geschaffen. So glänzend zuweilen die Farben sind, die er zu seinen Bildern verwendet, es sind immer nur Schattenspiele ohne Inhalt und Kern, weil ihm das fehlt, was aller Dichtung zu Grunde liegen muß: Gefühl für den Ernst des Lebens und Energie des Gewissens.

„Tiecks reifere Werke kann man nicht nach ihrem wahren Gehalt würdigen, ohne in die innersten Geheimnisse der Poesie einzugehen; und man würde sich dabei nur ungern entschließen, die vernachlässigten Ansprüche der dramatischen und metrischen Technik geltend zu machen, wo die Fülle und Leichtigkeit des ersten Wurfes zu sehr in die Breite geht, weil der reichbegabte Künstler sich niemals entschließen konnte, anders als alla prima zu malen. Eine zauberische Phantasie, die bald mit den Farben des Regenbogens bekleidet in ätherischen Regionen gaukelt, bald in das Zwielicht unheimlicher Abundungen und in das schauerliche Dunkel der Geisterwelt untertaucht. Unererschöpflichkeit an sinnreichen Erfindungen; heiterer Witz, der meistens nur zwecklos umherzuschwärmen scheint, aber, so oft er will, seinen Gegenstand richtig trifft, jedoch immer ohne Bitterkeit und ernsthafte Kriegsrüstungen; ferner seine, nur allzuschlaue Beobachtung der Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Verhältnisse; dies sind die Vorzüge, die bald die einen, bald die andern mehr in Tiecks Dichtungen glänzen.“

Dieses Urtheil A. W. Schlegels (1827) klingt zwar sehr schmeichelhaft, aber es bezeichnet mittelbar die Schwächen des Dichters. Tieck besitzt eine

glänzende Phantasie und einen sprudelnden Witz, aber es fehlt ihm Wärme des Lebens und Sicherheit des Gewissens. Darum ist er nie im Stande gewesen, einen Charakter zu zeichnen, ein Problem zu lösen, ja auch nur ein Ereigniß in festen Umrissen darzustellen. Einbildungskraft und Witz sind Rankengewächse, die einen festen Stamm auf das prachtvollste verzieren, ihn aber nie ersetzen. Tieck hat neben seiner Einbildungskraft auch einen feinen Verstand, aber anstatt das Eine an dem Andern zu schulen und zu berichtigen, läßt er beiden den freisten Lauf, er führt ein Traumleben, das unabhängig von seiner Beobachtung der Wirklichkeit ist und stellt sich dieser ebenso oft als altkluger Philister wie als träumerischer Phantast gegenüber. Der abgesagte Feind aller Metaphysik und Schwärmerei, aller Verallgemeinerungen und Ideale, wollte er das Leben und seine Empfindungen wie ein anmuthiges Spiel behandeln, das Unbedeutendste wie das Erhabenste poetisiren, ohne sich je an die Stoffe oder an die Ideen zu verpfänden. Er hatte keinen Sinn für das Alterthum, weil dieses Ideale darstellte und von Gesetzen ausging, und die Naivetät und Kindlichkeit, deren er sich befeißigte, waren durchaus nicht im Sinn der Alten; sie gingen nicht Hand in Hand mit dem Naturgesetz, sondern sie waren Eingebungen der Willkür. Wie seine Freunde trachtete er nach dem Unauflösbaren, Irrationellen, aber nicht um daran zu glauben, sondern um damit zu tändeln. Er war seinem Talent nach ein Realist oder vielmehr ein Naturalist, aber nur in Beziehung auf die endliche Erscheinung; wo der Ernst anfang, hörte seine Theilnahme auf. Er verspottete Schiller, Jean Paul, Fouqué, Werner u. s. w., weil sie an ihre Ideale wirklich glaubten und wenn er ganz aufrichtig war, so traf dieser Spott ebenso seine nächsten Freunde. Von dem transcendentalen Idealismus entlehnte er zuweilen einige Stichwörter, um der Masse unverständlich zu sein, er legte sie seinen poetischen Narren in den Mund; aber niemals hat er sich ernstlich damit beschäftigt. Goethe und Shakespeare verehrte er viel aufrichtiger, als seine Freunde, aber als Naturalist, und das kleine Gedicht des erstern, in welchem die Weisheit aufgefordert wird, die zarten Schwingen der Phantasie nicht zu verletzen, enthielt das Grundprincip seines Schaffens und Empfindens. Die Schlegel verachteten den Philister, weil er ihre Ideale nicht anerkennen wollte; sie bekämpften die Aufklärung, weil sie den Bedürfnissen der Kunst widersprach. Tieck dagegen machte sich über den Philister lustig, weil er es mit dem Glauben und mit dem Leben überhaupt ernst nahm und verabscheute die Aufklärung, weil sie ihm die Arbeit und die Noth nahe rückte. Die Schlegel hatten doch zuweilen, wenn auch ihr Studium nie ein ernstes war, einen Blick für die Geschichte. Tieck machte sich über alles lustig, was in der Geschichte eine feste, wahrnehmbare Gestalt gewinnen wollte. Darum war er zum Dichter der Aristokratie bestimmt, die Theezirkel des unbeschäftigten Adels waren seine

ideale Welt und den Schaum des Lebens abzuschöpfen, wie der Schmetterling an der Blüte nascht, sein Lebensberuf.

Bei allen Widersprüchen einer solchen Natur hat Tieck doch eine ziemlich klare Einsicht in sich selbst gehabt; die Eröffnungen an seinen Freund Solger*) (1812) sind zu aufrichtig und treffend, als daß wir sie umgehen dürften.

Ich habe die Erfahrung schon öfters gemacht, daß sich die Menschen, die im Ganzen mit mir einverstanden sind, aus meinen Schriften ein unrichtiges Bild von mir entworfen haben, weil sie das Unabsichtliche, Arglose, Leichtsinrige, ja Ueberne nicht genug darin hervorgefühlt haben. Die Heuchelei unsrer Zeit habe ich immer von Herzen gehaßt . . . jene Bildung des Geschmacks, die aus hergebrachten Grundsätzen alles verstehen und beurtheilen will, wie jene flatternde Schwärmerei sovieler in unsern Tagen, die ihre Unselbstständigkeit für Gemüth und reizbaren Sinn halten, die vierteljährig ein Extrem gegen ein anderes vertauschen und um nur immer eine eingebilbete höchste Höhe zu behaupten, Grund und Boden und sich selbst verlieren. . . .

Ich habe den nämlichen Widerwillen gegen die Einseitigkeit, Erbzigung und leere Schwärmerei unsrer Zeitgenossen. Irgendetwas ist immer in Deutschland an der Tagesordnung, das leere Form, geistlose Mode und übertriebene Einseitigkeit wird. . . Bei meiner Lust am Neuen, Seltsamen, Tiefsinnigen, Mystischen und allem Wunderlichen lag stets in meiner Seele eine Lust am Zweifel und der kühlen Gewöhnlichkeit und ein Ekel meines Herzens, mich freiwillig berauschen zu lassen, der mich immer von allen diesen Fieberkrankheiten zurückgehalten hat, so daß ich weder an Revolution, Philantropie, Pestalozzi, Kantianismus, Fichtianismus noch Naturphilosophie als letztes einziges Wahrheitsystem gläubig habe in diesen Formen untergehen können. —

Meine Liebe zur Poesie, zum Sonderbaren und Alten führte mich anfangs fast mit frevlem Leichtsin zu den Mystikern, namentlich zu J. Böhme, der sich binnen kurzem aller meiner Lebenskräfte bemächtigte; der Zauber dieses wundersamsten Tiefsinns und dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich nach zwei Jahren so, daß ich von hier aus nur das Christenthum verstehen wollte . . . von meinem Wunderlande aus las ich Fichte und Schelling und fand sie leicht, nicht tief genug . . . so kam es dahin, daß mein jugendlich leichter Sinn, meine Lust zur Poesie und an Bildern nur als etwas Verwerfliches erschien . . . so gab es Stunden, wo ich mich in die Abgeschiedenheit eines Klosters wünschte, um ganz meinem Böhme und Tauler und den Wandern meines Gemüths leben zu können. Dies hatte sich schon im Jerbino leicht poetisch, in der Genovera dunkler und im Octavian verwirrter geregt. . . .

Da nun Tiecks nächste Freunde, Bernhardi und Wackenroder, ihrer Natur wie ihrer Bildung nach derselben Richtung angehörten, so gab dieser fremdartige Zuwachs der Schule einen ganz neuen Inhalt. Als sich Tieck zum Apostel jener Doctrin erhob, die das Reich der Dichtung als einen wunderbaren Zaubergarten von der profanen Welt abschloß, als er seinen Instinct und seine Neigungen durch die Idee bestärkte, daß die Kunst um der Kunst willen da sei, daß das Leben eigentlich nur soweit Berechtigung habe, als es der Kunst diene, da war zugleich das Princip und die Richtung dieser Kunst vollständig umgewandelt. Die Phantasie gab es auf, einer Kunst oder einem Glauben zu dienen, sie vertiefte sich in gegenstandlosen Selbstgenuß, und wo

*) Solger, nachgel. Schr. I. S. 269, 331—3, 341—2, 373—4, 536—542. Die letzte Stelle ist namentlich zu vergleichen. — Jerner I. S. 712—3.

sie einmal einen enthusiastischen Anlauf nahm, geschah es nur, um sich selbst zu verspotten.

Die Jahre 1797 bis 1804 waren gleichsam die Flegeljahre der Romantik, die dann von der jüngern Generation festgehalten und zu einer ästhetischen Convenienz verarbeitet wurden. In dem ewigen Wechsel der Ideen tritt nur ein leitender Instinct hervor: die Ironie gegen die Begriffe und den Glauben des Zeitalters. — Es war der alte Kampf der Xenien gegen die Spießbürgerlichkeit, der freilich jetzt Goethe und Schiller selbst unbequem wurde. Halb und halb ohne es zu merken sah sich die Schule auf einmal in geheimer Opposition gegen ihren Meister, und wenn sie auch noch fortfuhr, in Goethe den größten deutschen Dichter zu verehren, so pflanzte sie doch in ihren principiellen Fehden eine selbstständige Fahne, die Fahne der Romantik auf.

Die einzelnen Artikel ihrer Journale machen zuweilen den sonderbarsten Eindruck. Die Ironie, die Unverständlichkeit, die Zwecklosigkeit wurden hier zu einem System ausgearbeitet, man docirte mit großem Ernst, daß der Künstler es niemals mit einer Sache ernst meinen, daß er in seinen Ideen der Masse nie verständlich sein dürfe, daß es sein Beruf sei, absichtslos und ohne Zweck zu leben und zu dichten. Am liebsten erging man sich in Aphorismen, die durch eine pikante Wendung oder durch Paradoxien, d. h. dadurch, daß man die Worte in einem andern Sinne gebrauchte, als dem gewöhnlichen, aber ohne es zu sagen, zum Theil den trivialsten Inhalt überdeckten. Die frivole Ueberbildung des Zeitalters verdrehte in ihrer Mißachtung aller Geseze und Traditionen den philosophischen Idealismus in eine souveräne Ironie gegen allen sittlichen Inhalt. Die Romantiker waren nur die Chorführer der „guten Gesellschaft;“ hier war allmählig die Aufklärung trivial geworden, sie galt nicht für coursfähig. Es wurde vornehm, Sinn zu haben für das, was der bürgerlichen Bildung als Thorheit erschien: bei der Geringschätzung gegen das Denken und Fühlen der Masse, bei der oberflächlichen Bildung nach fremdem Zuschnitt war es gar nicht so auffallend, wenn man auch an der Unmöglichkeit einer übernatürlichen Welt zu zweifeln anfang.

Die romantische Ironie ist mit Recht als das charakteristische Kennzeichen der Schule betrachtet worden. Das Bestreben zu denken, zu empfinden und zu schaffen, nur um augenblicklich darauf die Gedanken, die Empfindungen, die Schöpfungen wieder aufzulösen, ist etwas so Seltsames, daß man es nur aus einer Mischung von Uebermuth und Zweifel an sich selbst begreifen kann: dem Uebermuth einer philosophischen und poetischen Bildung, die eigentlich bloß formell war, die mit spielender Leichtigkeit die geistigen Beziehungen analysirte und darum glaubte, sie wäre auch wirklich Herr über diese geistigen Mächte; und jenem Zweifel, der aus dem lebhaften Bewußtsein der eignen Unproduktivität entsprang. Im Grunde ist die Methode dieser Genialität sehr leicht zu

durchschauen und nachzuahmen. Sie besteht darin, daß man Ideen, die nur durch ein bestimmtes Mittelglied einen relativen Zusammenhang haben, in einen absoluten Zusammenhang setzt und durch die Auslassung jenes Mittelgliedes den Leser darüber täuscht.

Die romantische Schule hat alles aufgeboten, ihren einzigen Dichter dem deutschen Volk als den Schöpfer einer neuen Kunst zu empfehlen. Er ist schon damals nur in exklusiven Kreisen gelesen, aber seine Größe wurde in sämtlichen Journalen mit so bestimmter Ueberzeugung gefeiert, daß das Publicum endlich daran glaubte, schon um nicht den Verdacht der Geschmacklosigkeit auf sich zu ziehen. Zuletzt wurde diese Begeisterung selbst Goethe unbequem. Der alte Herr fand es doch unschicklich, daß man ihm Tieck gradezu als Ebenbürtigen an die Seite stellen wollte.

Während nun die Schlegel mit der ganzen Welt in einem fortdauernden erbitterten Kriege lebten, hat Tieck trotz seiner zuweilen recht bitteren Ausfälle nie einen ernstlichen Feind gehabt. Jene hatten in ihren Tendenzen wie in ihren Sympathien etwas Bössartiges; Tieck dagegen war eine harmlose Natur. Trotz der Paradoxien in seinen Ansichten, die zum Theil der Schule angehörten, zeigte er, wo er sich zur Unbefangenheit zwingen konnte, einen feinen gebildeten Instinct, zuweilen einen glänzenden Scharfsinn. Er war ebensowenig fähig, große Principien ernst und energisch zu verfolgen, als bestimmte Gestalten mit fester Hand zu zeichnen; aber er hatte eine sinnige Empfänglichkeit für kleine Schönheiten, für unmerkliche Züge, und übte damit bei dem vorherrschend männlichen Charakter unsrer Literatur eine zweckmäßige Gegenwirkung aus. In den neuen Stoffen, die er aus den fremden Nationen dem deutschen Volk mittheilte, verfuhr er wenigstens im Ganzen mit Tact: er gab Calderon, Dante und die Mystiker, deren speculatives Wesen unsrem Nationalinstinct zu fern lag, bald auf und hielt sich an die uns zunächst stehenden Dichter, Shakespeare und Cervantes. Was aber vielleicht sein Hauptverdienst ist, er hat theils durch sein persönliches Verhältniß, theils durch den edlen, feinen und gebildeten Stil seiner Schriften, wesentlich zur Förderung jenes guten Verhältnisses zwischen Literatur und Gesellschaft beigetragen, das unsre classischen Dichter zuerst begründet haben, das aber jeden Augenblick in Gefahr stand, der neuen Verwilderung zum Opfer zu fallen. Die eigne Poesie der Schule schließt sich also an diesen Dichter an, und wir können seine Werke als den Leitfaden für die poetische Entwicklung der Romantik betrachten.

Durch die Volksmärchen von Peter Leberecht wurde Tieck zuerst in die romantische Schule eingeführt; sie verdienen auch in der Literaturgeschichte den vornehmsten Platz. Die Zahl derselben ist sehr groß; seit 1793 erschien alljährlich eine neue Lieferung, doch genügt es, sich an diejenigen zu halten, welche der Dichter selbst 1812 im „Phantasius“ gesammelt hat.

In unsern Tagen ist die Ehrfurcht vor dem instinctartigen Schaffen des Volks und vor den Ueberlieferungen desselben in Sagen und Märchen so groß, daß man sich leicht einbildet, der erste, der diese Neigung angeregt hat, müsse auch von demselben Gefühl durchdrungen gewesen sein; umsomehr, da Tieck es sich von Zeit zu Zeit angelegen sein ließ, die berliner Aufklärer durch seine Bewunderung dieser alten einfältigen Geschichten zu ärgern. Allein diese Bewunderung war nichts weniger als naiv. Er betrachtete die Märchen und Sagen als den rohen Stoff, aus dem die freie dichterische Phantasie erst etwas zu machen habe. A. W. Schlegel hat in seiner Recension der „Altdeutschen Wälder“ 1815 rücksichtslos die ganze Verachtung ausgesprochen, welche der Verkündiger der absoluten Kunst vor diesen Gestalten des Instincts empfinden mußte; und wenn Tieck als geborner Naturalist in seiner Geringschätzung auch nicht soweit ging, so zeigt doch seine Bearbeitung selbst, wiewenig er sich aus der Ueberlieferung machte. Er steht seinen Stoffen im Grunde ebenso ironisch gegenüber, als seine Vorgänger Musäus und Wieland: aber freilich unterscheidet er sich sehr vorthellhaft von ihnen durch die bewundernswürdige Feinheit und Sauberkeit seiner Arbeit und durch die unnachahmliche Anmuth und Noblesse seines Stils.

Der Reiz jedes Märchens, des deutschen, des persischen, des slawischen, liegt in der kindlich einfachen, unbefangenen Auffassung der Menschen und Situationen, die dem Zusammenhange der Sittlichkeit so fern steht, daß wir sie mit innerer Freiheit genießen. Im Märchen gibt es kein Naturgesetz, keine verständig überlegte, sittliche Ordnung: jede Beziehung auf das eine oder die andere, also jedes ängstliche Motiviren stört unsre Unbefangenheit. Die Charaktere müssen von der einfachsten Anlage sein, jede Verwicklung, jeder Zug, reit uns aus der lustigen Idealwelt heraus.

An einem echten Volksmärchen können wir in jedem Lebensalter einen heitern Antheil nehmen, denn die ursprüngliche Natur findet in jeder Seele eine entsprechende Stimme. Aber solche Märchen macht man nicht, sie müssen werden. Im Volk gehen sie von Mund zu Munde, die alten Götter und Dämonen werden mit jedem Geschlecht behaglicher und greifbarer, der Zusammenhang immer unbefangener. Will aber der Kunstdichter einen natürlichen — d. h. ihm angekünstelten — Ton anschlagen, so fühlt jedes Kind die Unwahrheit heraus; und will er vom Standpunkte seiner Bildung den naiven Stoff — der auf das Nichtwissen der Widersprüche berechnet ist — ins allgemein Menschliche übersetzen, und doch das Wunderbare beibehalten, so wird dieses zum Unnatürlichen, aus dem Zufall wird Fatalismus, aus den Phantasiebildern entstehen Gestalten des Grauens, die Einfalt geht in Aberglauben, die Unbefangenheit in Ziererei über. Man sucht das Wunderbare an die bekannten Geseze der Physik, das Abenteuerliche an die tiefen Geseze der Seele an-

zuznützen, und so fällt man der Macht der schwarzen Magie in die Hände. Bei Tieck ist überall die Wirkung auf ein Moment des Schauders, des Grauens vor den feindseligen Mächten der Natur berechnet, was bei der Abwesenheit alles sittlichen und gemüthlichen Inhalts auf dieselbe Speculation hinauskommt, die wir bei den Mystikerndichtern so entschieden verwerfen.

Schon die Bearbeitung der Sage vom Venusberg genügt, das Verhältniß Tiecks zu seinen Stoffen zu bezeichnen. Er hat die Sage vom getreuen Eckard und vom Rattenfänger zu Hameln in einem halb aus Romanzen, halb aus Prosa zusammengesetzten Vorspiel verschmolzen, in einem Ton, dessen altfränkische Treuherzigkeit etwas gemacht aussteht. Mit dem Auftreten des Tannhäuser beginnt die eigentliche Erzählung. Der Tannhäuser ist seinen Freunden plötzlich verschwunden; nach einigen Jahren trifft ihn einer derselben, Friedrich, vor seiner Burg. Diesem erzählt er, er komme eben aus dem Venusberg zurück und wolle eine Pilgerfahrt nach Rom unternehmen, um sich von der Last seiner Sünden zu befreien. Seine Verbindung mit der heidnischen Göttin sei nur der Schluß einer Reihe von Freveln gewesen: er habe ein Mädchen geliebt, Namens Emma, diese habe ihm aber einen andern Ritter vorgezogen, er habe denselben erschlagen, und sie sei vor Gram gestorben. Nachher will er noch mehr entsetzliche Greuel ausgeübt und erlebt haben. — „Friedrich betrachtete ihn lange mit einem prüfenden Blicke, dann nahm er die Hand seines Freundes und sagte: Immer noch kann ich nicht von meinem Erstaunen zurückkommen; auch kann ich deine Erzählung nicht begreifen, denn es ist nicht anders möglich, als daß alles, was du mir vorgetragen hast, nur eine Einbildung von dir sein muß, denn noch lebt Emma, sie ist meine Gattin, und nie haben wir gekämpft oder uns gehaßt, wie du glaubst. . . . — Er nahm hierauf den verwirrten Tannhäuser bei der Hand und führte ihn in ein anderes Zimmer zu seiner Gattin. . . . Der Tannhäuser war stumm und nachdenkend, er beschaute still die Bildung und das Antlitz der Frau, dann schüttelte er mit dem Kopfe und sagte: Bei Gott, das ist noch die seltsamste von allen meinen Begebenheiten!“ — Seltsam in der That; und den Leser beschleicht jenes unheimliche, ungesunde Frösteln, welches nie ausbleibt, wenn uns der Wahnsinn entgegentritt und wir nicht unterscheiden können, wer der Wahnsinnige ist. — Daß dann der Tannhäuser doch noch nach Rom geht, ungesühnt zurückkehrt, Emma wirklich ermordet und Friedrich durch einen glühenden Ruß nach sich in den Venusberg zieht, dient im Ganzen nur wenig dazu, den Schauer zu vermehren.

Ein ähnliches Motiv hat Tieck in einer zweiten, dies Mal selbstständig erfundenen Fabel angewandt: Der blonde Eckbert. Schlegel gibt derselben mit Recht unter allen Märchen den Preis. „Durch die Erzählung geht eine stille Gewalt der Darstellung, die zwar nur von jener Kraft des Geistes her-

rühren kann, welcher die Gestalten unbekannter Dinge bis zur hellen Anschaulichkeit und Einzelheit Rede stehen, deren Organ jedoch hier vorzüglich die Schreibart ist: eine nicht sogenannte poetische, vielmehr sehr einfach gebaute, aber wahrhaft poetisirte Prosa.“ — Aber nur der Jünger der absoluten Kunst hat über diesem duftigen, ätherischen und ahnungsvollen Stil den Widersinn vergessen, der in dem träumerischen Ineinanderschweben der Gestalten und Motive liegt.

Ekbert, ein Ritter von vierzig Jahren, lebt mit seiner Frau auf seinem Schloß in gänzlicher Einsamkeit: er hat nur mit einem andern Ritter Namens Walther Umgang. Eines Abends erzählt seine Frau, sie sei bei einer Here erzogen worden und habe zur einzigen Gesellschaft einen Vogel gehabt, der immer ein Lied von der Waldeinsamkeit gesungen; sie sei mit diesem Vogel und einigen Kostbarkeiten entflohen. Aus einigen Worten Walthers merkt sie, daß dieser von der Geschichte etwas Näheres wissen müsse. Darüber wird sie sehr verstimmt, das Verhältniß zwischen den beiden Freunden nimmt einen gespannten Charakter an, und endlich ermordet Ekbert seinen Freund, von einem unerklärlichen Drange getrieben. Seine Frau stirbt, er lebt in immer größerer Einsamkeit, bis er einen neuen Freund findet, Hugo, dem er seine Geschichte erzählt und der ihm mit Theilnahme entgegenkommt. Aber auch dieser zeigt ihm einmal ganz sonderbare Züge und als Ekbert näher zuseht, ist es Walthers Gesicht. Er flieht in den Wald, überall begegnet ihm Walther, zuletzt die Here, die ihm erzählt, sie sei Walther, sei Hugo; Walther und Hugo hätten nie existirt.

„Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Ekberts geschehen. Er konnte sich nicht aus dem Räthsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig . . . Gott im Himmel, sagte er still vor sich hin, in welcher entsetzlichen Einsamkeit habe ich dann mein Leben hingebracht!“ — Das ist der bekannte Refrain aus dem William Lovell, durchaus kein Naturlaut, sondern der Ausbruch einer durch Opium überreizten Phantasie. Der düstere Nebel des Wahnsinns, der es ungewiß läßt, ob die romantischen Geschichten bloß im Traume, in der Einbildung, oder in der Wirklichkeit vor sich gehen, ist im tiefsten Grunde ein Ausdruck der innern Ironie; er widerspricht dem Wesen des deutschen Gemüths und macht es am wenigsten möglich, die nationalen Ueberlieferungen festzuhalten, dem Volk sein eignes instinctartiges Schaffen und Empfinden sinnlich vor Augen zu stellen.

Mit derselben Virtuosität wird die Nachtselte der Natur in den übrigen Märchen aufgeschlossen. Im Runenberg ist, wenn wir von der seltsamen

Einkleidung absehen, der dämonische Sinn der Liebe zum Golde dargestellt. Der Held des Märchens hat in einem Walde die schreckliche Königin des Goldes gesehen, er ist ihrem Zauber entflohen und hat sich in bürgerliche Verhältnisse eingelebt; aber wie dem blonden Eckert, tauchen ihm bei jedem fremden Gesicht die dämonischen Züge des Waldweibes auf; eine Zaubertafel, die er mit sich genommen, dringt mit ihren geheimnißvollen Zeichen mit magischer Kraft in sein Gemüth; einige bei ihm zurückgebliebene Goldstücke erregen ihn zum Wahnsinn. Er stürzt in blinder Leidenschaft wie der Tannhäuser in seinen Wald zurück. Nach einigen Jahren zeigt er sich wieder als zerlumpter Bettler, von einem langen struppigen Bart entstellt, er trägt einen Sack mit Kieselsteinen, die er für Diamanten hält, und an deren Funkeln er eine wilde Lust hat. Nachdem er seine ehemalige Frau traurig angesehen, zieht ihn das schreckliche Waldweib wieder mit sich fort, und er verschwindet für immer. Auch hier tritt uns also der Wahnsinn entgegen, oder vielmehr die träumerische Bestimmungslosigkeit der Menschen; denn der unglückselige Liebhaber des Waldweibes ist nicht der einzige, dessen Bewegungen wie ertödtete Nerven bei einem galvanischen Experiment dem bloß physikalischen Reiz gehorchen. — Die Schilderung von der Vereitung des Liebeszaubers ist die Vollenbung des Gräßlichen. Selten wird man einen Fiebertraum erlebt haben, der die Seele auf eine so sinnlose Weise beängstigt, und dabei haben diese wahnsinnigen Phantasien noch einen gewissen Anstrich vom Possenhaften. — Auch im Fokal, trotz des versöhnenden Schlusses, zerfließen die Gestalten ineinander, die Einbildungen gehen in Erinnerungen über, und umgekehrt, und es sind wieder sinnliche, physikalische Einwirkungen nöthig, um die Seele zurecht zu stellen. „Der Alte mochte nicht sagen, daß er jenen gekannt hatte, denn sein Dasein war ihm zu sehr zum seltsamen Traum verwirrt, um auch nur aus der Ferne die Uebrigen in sein Gemüth schauen zu lassen.“

Diese Ueberreizungen des Nervensystems sind ästhetisch verwerflich, denn sie wirken nicht tragisch, nicht erschütternd, sondern im besten Fall nur quälend und beängstigend; sie verweichlichen die Phantasie, statt sie zu stählen. Im Wahnsinn des König Lear, in den Visionen Macbeths, in dem Nachtwandeln der Lady, empfinden wir nicht den gemeinen Sinnenfidel des Grauens, weil nicht bloß unsre Einbildungskraft, sondern Geist und Gemüth thätig und ergriffen ist. Wir werden von der Größe des Verhängnisses durchbebt, und das sinnliche Mittel drängt sich uns nicht als die Hauptsache auf. Lösen wir aber dieses Mittel von dem tragischen Inhalt ab, so erniedrigen wir unsre Phantasie zur Knechtschaft der Sinne und freveln an unserm tiefsten Selbst. Wie bedenklich diese Spiele der Phantasie auch noch in anderer Beziehung sind, zeigt sich schon in den Gesprächen im „Phantafus“, wo bei Gelegenheit dieser Märchen auf die Seltsamkeit der Träume, das Ahnungsvermögen und

dergleichen eingegangen wird, nicht, wie in den „Unterhaltungen der Ausgewanderten“, um durch Mannigfaltigkeit der Farben einen vorwiegend brolligen Eindruck zu machen, sondern in bitterm Ernst, in empfindsamer Mystik. Gegen diesen lüsternten Schauer haben wir alle Ursache auf unsrer Hut zu sein.

In der schönen Magelone wird durch den ungetheilten Sonnenschein, durch den Mangel an Schatten alle bestimmte Gestaltung, aller innere Zusammenhang und die schöne Einfalt der alten Sage ebenso aufgehoben, wie in den übrigen Märchen durch die ununterbrochenen nächtlichen Schauer. Die Geschichte sieht nur wie ein Rahmen für die eingewebten kleinen Lieder aus. Es ist das erste Beispiel für die Methode, die epische oder dramatische Darstellung in lyrische Stimmungen verklingen zu lassen. Doch gehören diese kleinen Lieder zu den besten unsers Dichters.

„Es liegt ein eigner Zauber in ihnen, dessen Eindruck man nur in Bildern wiederzugeben versuchen kann. Die Sprache hat sich gleichsam alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet . . . Stimmen, von der vollen Brust weggehoben, die dennoch wie aus weiter Ferne leise herüberhallen.“ — A. W. Schlegel. —

Im Wesentlichen heiter ist gleichfalls die Darstellung in den Elfen; allein die Momente aus der alten Sage, daß im Lande der Elfen Jahre nur den Raum von Stunden einzunehmen scheinen, daß die Elfen ihre Wohnsitze verlassen, wenn sie von profanen Augen gesehen werden, und ähnliche Züge von einem bestimmten mythologischen Inhalt sind durch die Poetisirung aus ihrem innern Zusammenhang entrückt und verlieren die Uebereinstimmung mit sich selbst. Das Reich der Elfen, in welches die kleine Marie entführt wird, ist das Reich der Einbildungskraft, des Märchens, der Poesie überhaupt. Die Zeit, die sie darin zubringt, ist die Kindheit, die noch dem poetischen Spiel offen steht, durch den Ernst der Zwecke und die Geseze der Logik noch nicht eingeeengt. Zum Theil ist diese Poesie recht poetisch geschildert, wenn auch ein Zauberreich, in welchem sich jeder Wunsch sofort in eine Thatfache verwandelt, bald langweilt. Die Schilderung des Schlaraffenlandes eignet sich nur für die komische Poesie. Aber die Hauptsache ist, daß durch diese idealisirende Verallgemeinerung das Wesen der durch historische Ueberlieferung fest umrissenen Elfen sich ins Unbestimmte und Allegorische verflüchtigt, und daß daher der Schluß, welcher der Tradition angehört, zu dem Vorhergehenden nicht stimmt. Endlich ist noch die anmuthige Dialogisirung des Rothkäppchens zu erwähnen, in dessen heiterer Stimmung man die Mischung von reflectirter Kindlichkeit und verkappter Altklugheit mit Behagen aufnimmt, z. B. das Gespräch des speculativen freigeistlichen Wolfs mit dem prosaischen Hunde. Tief hätte nur den alten Schluß des Märchens, daß der Jäger den Bauch des Wolfes ausschneidet und das Rothkäppchen mit der Großmutter wieder unversehrte herausholt, bei-

behalten sollen, denn bei poffenhaften Voraussetzungen verlangt man auch ein poffenhaftes Endergebniß.

Wenn schon die novellistische Umdichtung des Märchens dem Stoff seine natürliche Farbe nimmt, so ist das bei der dramatischen Bearbeitung noch viel schlimmer. Vom Drama müssen wir einen psychologischen Zusammenhang und ethischen Gehalt verlangen: der Reiz des Märchens liegt aber gerade darin, daß man nach keinem von beiden ein Bedürfniß fühlt. Hier, wie in vielen andern Fällen sind die Romantiker durch das Beispiel Shakespeares verleitet worden, namentlich durch das „Wintermärchen“, den „Sommernachts Traum“ und „Wie es euch gefällt.“

Das Däumchen macht unter diesen Versuchen schon insofern den besten Eindruck, als es durchaus poffenhaft gehalten ist und vom Drama weiter nichts beansprucht, als die dialogische Form. Die Idee, sich das Wesen eines Menschenfressers im Detail auszumalen, ihn nicht bloß mit dem fabelhaften Hof des König Artus, sondern auch mit der Bildung und den Empfindungen der modernen Gesellschaft in Verbindung zu setzen und diese Gegensätze fragehaft ineinanderspielen zu lassen, ist mit Humor ausgedacht und ausgeführt. Viele von den Einfällen, in denen sich dieser Schwank ausbreitet, überraschen durch ihre Naturwüchsigkeit. Trotz der Unmöglichkeit und Widersinnigkeit der Anlage ist selbst eine gewisse Charakteristik in den Figuren. Der Dichter zeigt diesmal in der That soviel Freiheit und Uebermuth, daß er mit seinen Einfällen spielen kann, ohne sich ihnen gefangen zu geben. Hätte er für die liebenswürdige Albernheit, die man über eine gewisse Grenze hinaus nicht mehr ertragen kann, das richtige Maß gefunden, so würde dieses schalkhafte Spiel einen ganz ungetrübten Eindruck machen.

Ganz anders ist die Anlage des Blaubart (1797), in welchem sich das Märchen zu einer ausführlichen dramatischen Darstellung entfaltet. „Der Verfasser,“ sagt A. W. Schlegel, „ist ein wahrer Gegenfüßler unsrer gewappneten ritterlichen Schriftsteller: da diese nur darauf arbeiten, das Gemeinste, Abgedroschenste als höchst abenteuerlich, ja unnatürlich vorzustellen, so hat er sich dagegen bemüht, das Wunderbare so natürlich und schlicht als möglich, gleichsam im Nachtleide erscheinen zu lassen. . . . Die Charaktere geben sich nicht für dieses oder jenes, sie sind wie sie sind, ohne zu wissen, daß es auch anders sein könnte. Dies ist in der Natur, nur in den schlechten Schauspielen reden die Tugendhaften von ihrer Tugend und die Bösewichter von ihrer Abscheulichkeit u. s. w.“ — Hier hat Schlegel einen an sich richtigen Grundsatz auf die Spitze gestellt und ihn dadurch verkehrt. Freilich ist es ungeschickt, wenn der dramatische Dichter, anstatt den Inhalt seiner Charaktere in Handlungen zu entfalten, ihnen Reflexionen über ihre eigne Schlechtigkeit u. s. w. in den Mund legt; allein ebensowenig genügt es zur Zeichnung eines Charakters

ihn eine Reihe gleichartiger Handlungen einfach verrichten zu lassen. Der Dichter muß zugleich die Stimmung in uns erregen, mit der wir diese Handlungen aufnehmen sollen. Wenn im Puppenspiel ein beliebiger Tyrann ohne weiteres einem Duzend unschuldiger Leute den Kopf abschlägt, so erregt das nicht Schrecken, sondern Gelächter, und diese Natur des Puppenspiels hat auch die Einleitung zum Blaubart. Der blutdürstige Ritter beendet eine Fehde dadurch, daß er alle seine Feinde hängen läßt. Nun kann doch diese Einleitung keinen andern Zweck haben, als uns die grausame und gewaltthätige Natur des Helden zu verfinnlichen. Tieck schildert aber seine besiegten Ritter ganz im Stile der Shakespeareschen Narren; sie schwagen untereinander, wie zu ihrem Sieger das thörichtste Zeug; wir finden es ganz natürlich, daß er darüber lacht, und der Tod jener komischen Personen macht auf uns den Eindruck eines Schwanks. Nun soll das Ganze aber keineswegs ein Schwanck sein, im Gegentheil ist der Hauptinhalt des Märchens, die beabsichtigte Ermordung der Agnes, mit allem Aufwand tragischer Schreckmittel ausgemalt. Die beiden letzten Acte auf dem Schloß des Blaubart sind von einer echten und nicht gemeinen Poesie. Tieck hat nicht nur das äußerliche, materielle Grauen hervorgerufen, er hat auch mit großer psychologischer Feinheit motivirt. Dieser Theil der Handlung ist also ganz dramatisch ausgeführt und steht in einem schreienden Contrast zu den vorhergehenden Narrenspäßen. Wenn Shakespeare tragische und komische Elemente durcheinandermischt, so ist darin doch keineswegs Willkür; die Grundstimmung ist vielmehr stets sehr deutlich und energisch festgehalten. Niemals ist er ironisch gegen seine eignen Gestalten; wenn er einen Bösewicht, wie Richard III. oder Jago zuweilen sich possenhast geberden läßt, so dient dieser wilde Humor nur dazu, die dämonische Natur schärfer hervorzuheben; er ist ein blutiger Hohn, den sie der Welt entgeschleudern. Dem tragischen Dichter ist es erlaubt, nicht bloß zur weitem Motivirung des Tragischen, sondern auch zum Contrast komische Momente anzuwenden, wenn diese nur nicht soweit gehen, daß dadurch die Spannung der Seele aufgehoben wird; niemals aber darf der komische Dichter zum Tragischen übergehen, denn dadurch beleidigt er unser Gefühl. Nun überwiegt im vorliegenden Drama an Umfang das komische Element; dagegen treten durch ihre Intensivität die tragischen Stellen am meisten hervor und so wird durch diese willkürliche Mischung jenes unklare und schwankende Gefühl hervorgerufen, das uns bei den Begebenheiten der Wirklichkeit zuweilen überfällt, dem wir aber in der Kunst entgehen wollen. — Ein zweites Mißverständniß hängt genau damit zusammen. Tieck läßt die glückliche Katastrophe nicht aus verständigem Plan, auch nicht aus dem Zufall hervorgehen, sondern aus den Eingebungen eines Thoren. Der Bruder der Agnes, Simon, hat ein Vorgefühl, daß seine Schwester in Noth ist; während er sonst von seinen Brüdern als ein Träumer verspottet wird, ist jetzt die Leb-

haftigkeit seiner Phantasie so groß, daß alle mit fortgerissen werden. „Das Tollste bei der Tollheit ist, daß sie vernünftige Menschen ansteckt.“ An sich ist dieses Motiv nicht undramatisch, denn in dem, was man doppeltes Gesicht oder Ahnung nennt, liegt bei einer Natur, die mehr in der Phantasie und im grübelnden Gefühl lebt, als in der praktischen Welt, keine poetische Unwahrheit und wenn der Philosoph dieses irrationelle Moment auflösen müßte, so ist es dem Dichter erlaubt, es in seiner unaufgelösten Gestalt anzuwenden, wie ja Shakespeare so häufig psychologische Thatsachen in sinnliche Erscheinungen und Wunder krystallisiert. Allein Tieck hat es dadurch verdorben, daß er die Natur Simons aus der dramatischen Färbung des Stücks heraustreten läßt. Simon ist melancholisch geworden durch Voraussnahme des transcendentalen Idealismus; er reflectirt über Ich und Nicht-Ich, Sein und Nicht-sein, Raum und Zeit u. s. w. auf dieselbe Weise, wie Aristophanes seinen Sokrates reflectiren läßt, d. h. durchaus possenhaft, mit unzweckmäßiger Anwendung der Speculation auf endliche, dem gemeinen Leben angehörige Gegenstände. So macht er auf uns den Eindruck einer parodischen, dem Lustspiel angehörigen Figur und wir gerathen außer Fassung, als aus ihm plötzlich ein tragisches Motiv genommen werden soll. Der Dichter hat geistlich seinen eignen Zwecken zuwider gearbeitet. — Dieser Mangel an dramatischer Einsicht zeigt sich ebenso in der Nachlässigkeit der Composition, in der Einmischung von Episoden, die nicht nur aus dem Zusammenhang des Stücks heraustreten, sondern die auch an sich sehr langweilig sind. Außerdem sind die Shakespeareschen Clowns in einer noch übertriebenen Gestalt gleichfalls eingeführt: Figuren, die sich bei Shakespeare aus den Gewohnheiten und dem Geschmack der Zeit erklären, die sich aber auf unserm Theater nur durch glänzendere Eingebungen rechtfertigen können, als es hier der Fall ist, und die man hier um so eher entbehren könnte, da sich die Mehrzahl der ernsthaften Personen gleichfalls nährisch benimmt.

Tieck hat im spätern Alter versichert, er habe seine Stücke für die Aufführung berechnet; aber das schreibt sich erst aus einer Zeit her, wo man den Begriff eines mit den Vorstellungen des Volks zusammenhängenden Theaters vollständig verloren hatte, wo der Faust, der Götz, der Sommernachtstraum, die Antigone und Medea, die Calderonschen Stücke, mit oder ohne Musik, neben Doco dem brasilianischen Affen und dem Hund des Aubry ungenirt über die deutsche Bühne gingen, wo durch die Oper die Einbildungskraft auf das gründlichste demoralisirt war und wo Goethe sich im Gespräch mit Eckermann behaglich über die Vorstellung ausließ, den zweiten Theil seines Faust auf dem Theater zu sehen und sich namentlich auf die schöne Gruppe freute, deren Mittelpunkt der Elephant, auf dem Plutus reitet, bilden sollte. Bei einer solchen Stimmung der Phantasie war es wol begreiflich, daß man der Ab-

wechslung wegen auch einmal den gestiefelten Kater über die Breter führte. Als Tieck aber die Volksmärchen dramatisirte, hat er schwerlich ihre Ausführbarkeit in Erwägung gezogen, was schon die in Worten ausgedrückte Duvirtüre in der „verkehrten Welt“, die redenden Instrumente und die singenden Blumen im „Zerbino“ beweisen. Dies ist der zunächstliegende Gegensatz zu Aristophanes; ein zweiter ist aber ungleich wichtiger.

Aristophanes geißelt solche Verirrungen seines Zeitalters, die sehr ernst in die politischen und religiösen Zustände seines Vaterlandes eingriffen. Er sprach zu einem Publicum, welches durch das Zusammendrängen aller höhern nationalen Thätigkeit in einen kleinen Raum befähigt war, sich über Dinge ein Urtheil zu bilden, die sonst nur von der feinsten Bildung verstanden werden. Unsere modernen Aristophanesse dagegen beschäftigen sich ausschließlich mit dem Gegenstand, den sie allein verstehen, mit der Literatur; sie lenken die Phantasie von den Gegenständen der wirklichen Welt auf die Reflexe derselben und untergraben dadurch allen realistischen Sinn. Nebenbei ist die völlig unkünstlerische phantastische Form nicht bloß aus dem Vorbild des Aristophanes hervorgegangen, sondern aus den Reminiscenzen der wiener Zauberposse, der Zauberflöte, des Donauweibchens u. s. w. Es ist ein nicht ungewöhnliches Vorurtheil, man könne die naiven Formen der Volkslustbarkeit durch Einführung eines höhern Grades von Bildung veredeln. Zu gewissen Späßen gehört aber Unmittelbarkeit, ja selbst Rohheit, wenn nicht ihre Spitze abbrechen soll. Die Localposse benutzt das Märchen, weil sie dreistere Schwänke, überraschendere Verwandlungen darin anbringen kann. Schon darin tritt sie aus der Naivetät heraus, der Schwank wird zur Zote, das freie Spiel der Phantasie, die sich an die Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen darum nicht bindet, weil sie dieselben nicht kennt, zur reflectirten Albernheit. Noch misslicher ist der Versuch, auf dem künstlichen Umwege der Reflexion wieder zur Unmittelbarkeit zurückzuföhren. Wenn der gebildete Dichter sich auch noch so fest vornimmt, aus den Voraussetzungen seiner Bildung herauszutreten und sie völlig zu vergessen, so gelingt es ihm doch nicht ganz; er muß motiviren, näher ausführen, muß Streiflichter werfen auf die Cultur, der er entflieht, ironischer oder sentimentaler Art. Aus dem Wunder wird ein unheimliches Hexenwerk, aus der Willkür haarsträubende Barbarei. Eine unsrer Bildungsstufe fremde Moral wird für unsern Geschmack zugerichtet und dadurch verdreht. Die lustigen Gestalten der kindlichen Phantasie verwandeln sich in Fieberspuk; die zusammenhanglosen, aber anmuthigen Geschichten in pseudophilosophische Symbole.

Unter diesen Versuchen verdient der gestiefelte Kater (1797) entschieden den Vorzug. Das Stück sprudelt von treffenden Wizen, liebenswürdig tollen Einfällen und guter Laune, es hat dabei einen ziemlich abgeschlosse-

nen Rahmen und man kommt in der Handlung, wenn auch mit einiger Mühe allmählig vorwärts. — Allein in dem Behagen, mit welchem die Verbildung des Spießbürgerthums geschildert ist, liegt doch etwas Erzwungenes. Das Stück, welches der Dichter diesem verbildeten Publicum vorspielen läßt, ist in der That der absolute Unsinn, und die Böttiger, Schloffer, Wiesener und wie die Repräsentanten des „aufgeklärten Geschmacks“ sonst heißen, hatten das größte Recht, es auszusprechen. Am wenigsten ist es das, wofür der Dichter es ausgibt, ein naiv dargestelltes Ammenmärchen: es ironisirt beständig sich selbst und setzt in seinen Anspielungen eine weitgehende literarische Bildung voraus. „Ich wollte nur den Versuch machen, sagt am Schluß der ausgepochte Dichter zum Publicum, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzuversetzen, daß Sie dadurch das dargestellte Märchen empfunden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte.“ — Leider ist der gute Dichter noch mehr in dem gewohnten Kreise seiner Bildung befangen, als das Publicum selbst. Der bei weitem größte Theil seiner Einfälle beruht auf Beziehungen zu der aufgeklärten Welt, gegen die er polemisirt. Seine Märchenfiguren haben keinen realen Inhalt, sie sind nur Namen, unter denen beliebige Reflexionen über das Zeitalter eingeschwärzt werden. Daher sind die directen polemischen Beziehungen das Gelungenste. Das dargestellte Publicum ist viel ergöglicher, als das Stück, das ihm aufgeführt wird. Den steifen und einseitigen Geschmack der Zeit durch die systematische Abgeschmacktheit läutern zu wollen, ist auf alle Fälle verfehlt. Der „gestiefelte Kater“ hat seinen großen Erfolg theils einigen wirklich sehr glücklichen Einfällen zu verdanken, hauptsächlich aber der Freude der sogenannten Gebildeten über die vielfältigen literarischen Anspielungen. An sich ist für jedes gesunde Gemüth die bloß negative Poesie etwas Unerquickliches, namentlich wenn man merkt, daß der Humor doch nicht mit jugendlicher Frische hervorsprudelt.

Der Einfall, das Publicum selbst aufs Theater zu bringen, hat dem Dichter so wohl gefallen, daß er ihn in seinem nächsten Stück, die verkehrte Welt (1799) wiederholt. Diesmal fehlen, wenn man von einzelnen kleinen Einfällen absteht, z. B. von dem empfindsamen Rabe und seinen verehrungswürdigen Kindern, die satirischen Beziehungen fast gänzlich. Der Dichter versucht, die Ironie auf eigne Füße zu stellen, aber seine gute Laune ist nicht sehr ausgiebig; er muß sich zum Humor zwingen. Die Komik wird dadurch hervorgebracht, daß die Vorstellungen auf dem Theater bald als das, was sie wirklich sind, als Schein gelten sollen, bald als das, was sie vorstellen. Dieser an sich nicht schlechte Spas wird mit unerhörter Pedanterie zu Tode gehegt. Vor Anfang des Stücks tritt ein Epilog auf, der mit den Worten beginnt: „wie hat Ihnen das Stück gefallen?“ Das ist ein guter Einfall, aber was soll man dazu sagen, daß der Symmetrie wegen zum Schluß auch noch ein Prolog auftritt,

der die Zuschauer anredet: „Sie werden hier ein Stück sehen u. s. w.“ — Die handelnden Personen sprechen bald in ihrer Rolle, bald als Schauspieler; das ist noch nicht genug: auch die dargestellten Rollen sind etwas Anderes, als wofür sie sich ausgeben. So wird z. B. Apoll und die neun Muses dargestellt; die Muses sind Grisetten, und sie werden dargestellt von Frauenzimmern, die weder Grisetten noch Muses sind. Das Publicum selbst tritt im Schauspiel auf; in diesem Schauspiel wird wieder ein anderes Schauspiel aufgeführt, in diesem andern Schauspiel ein drittes und darin noch ein viertes. Dieser ungeheure Apparat, um einen doch nur sehr dürftigen Scherz hervorzubringen, macht einen höchst unbehaglichen Eindruck.

Das Positive in diesen aristophanischen Lustspielen ist der Krieg gegen den Idealismus in allen Formen, gegen den Ernst überhaupt, oder wenn man will, die Apologie des durch Gottsched verbannten Hanswurst. Hanswurst soll wieder der Apollo des Theaters werden und Colombine seine Muse. Das Vorbild, welches dem Dichter vorgeschwebt, ist Goethes „Triumph der Empfindsamkeit“, jene Ver-spottung eines falschen Idealismus, an dessen Ursprung sich Goethe mitschuldig fühlte. Schon im „Triumph der Empfindsamkeit“ ist bei der vortrefflichen Anlage die Ausführung mittelmäßig, und die Einmischung eines ernsthaft gemeinten Monodramms als Contrast gegen die Caricaturen hat der Dichter selbst später als einen Frevel empfunden. Dieß hat sich durch diese Erkenntniß nicht von einem zweiten Versuch derselben Art abhalten lassen.

Die Elemente, die in den Volksmärchen zerstreut sind, hat der Dichter in dem Drama: Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers (1799), aristophanisch zu krystallisiren gestrebt. Das Stück hat noch in unsern Tagen zahlreiche Bewunderer, obgleich der Geschmack wesentlich eine andere Richtung genommen hat. Wenn diese Bewunderung zum Theil sich auf den innern Werth einzelner Stellen bezieht, auf die treffenden Wize und ansprechenden Melodien, so hat sie doch zugleich einen andern, weniger erfreulichen Grund. Es ist die Freude einer Bildung, die ihren innern Kern verloren hat, mit ihrem Inhalt spielen zu können, in derselben Weise, wie heutzutage die politischen Witzblätter mit dem Inhalt der modernen Ueberzeugungen spielen.

Die Methode der Composition entspricht der „verkehrten Welt“. Es ist die ausgesprochene Zwecklosigkeit, die als solche, wie es auch Schlegel in seiner Kritik des Aristophanes ausführt, den höchsten Gipfel der echten Kunst erstiegen zu haben glaubt. Zwar tritt dies Mal kein Publicum auf, das der Handlung des Stücks gegenübersteht, dafür wechseln die Figuren des Stücks selbst beständig ihre Rollen; bald handeln sie naiv als wirkliche Personen, bald erinnern sie sich daran, daß sie nur Schöpfungen der poetischen Einbildungskraft sind. Einmal machen sie sogar den Versuch, die Mechanik des Stücks zurück-

zuschieben, und so treten denn die vorhergehenden Scenen von neuem wieder auf. Die einzelnen Scenen sind nach keinem andern Gesichtspunkt groupirt, als daß sie stets den stärksten Contrast zueinander bilden sollen; oder vielmehr, sie sind nach Belieben durcheinandergeworfen, und das künstlerische Princip ist die unbändigste Willkür: aber wohl gemerkt, eine Willkür, die nicht naturwüchsig aus der Einbildungskraft des Dichters hervorgeht, wie z. B. im *Atta Troll*, sondern die mit Absicht und Reflexion verbunden ist. Die einzelnen Eingebungen drängen sich nicht mit unmittelbarer Macht hervor, um der Regel und des Gesetzes zu spotten, sondern sie werden künstlich hervorgesucht, um den Widerspruch, den Zweck des Dichters, hervorzubringen. Dazu dienen auch die Einmischungen von sprechenden Ragen und Hunden, vom Satan, von Zauberern u. s. w. Alle diese excentrischen Personen treten nicht als lebendige Wesen auf, die für sich eine poetische Existenz in Anspruch nehmen dürften, sondern nur als Arabesken, um das Gesetz des Contrastes zu versinnlichen.

In dieser Satire gegen den Geist des Zeitalters ist alles zusammengehäuft, was die Romantik an der Aufklärung, an der Philanthropie und dem Rationalismus auszusetzen hatte: das Nützlichkeitsprincip, die Hervorhebung der praktischen Zwecke über das Spiel der Kunst, der verbildete classische Geschmack, der praktische Idealismus u. s. w. — Hier werden wir nun sowol die Verwandtschaft zwischen der romantischen Kunst und dem transcendentalen Idealismus gewahr, als ihren Gegensatz. Einen sehr großen Theil der satirischen Bilder, durch welche Tieck das Streben des Zeitalters lächerlich zu machen sucht, finden wir in Fichtes Grundzügen wieder. Aber Tieck verspottet seine Zeitgenossen, weil sie überhaupt Ernst machen, anstatt in müßiger Poesie zu schwelgen; Fichte verdammt sie, weil sie nicht Ernst genug machen, weil sie auf halbem Wege stehen bleiben und mit ihren Idealen nur spielen, anstatt ihr Leben daran zu setzen. Ferner betrachtet Fichte die Literatur nur als ein einzelnes Symptom von den praktischen Tendenzen des Zeitalters; bei Tieck ist sie die Hauptsache, und wenn man von einzelnen sehr unschuldigen Späßen über das Hofleben, den Kammerherrndienst und dergleichen absteht, so sind die meisten satirischen Einfälle nichts Anderes als verhaltene Recensionen über schlechte Bücher. Damals, wo diese Bücher allgemein gelesen und bekannt waren, freute man sich über diese Satire des Dichters, der sich damit begnügte, auf seine Ueberzeugung von der Werthlosigkeit derselben hinzudeuten; heute, wo man die Anspielungen nicht mehr versteht, müssen sie nothwendig Langeweile erregen, weil sie ohne allen selbstständigen Gehalt sind.

Dieser prosaischen, spießbürgerlichen Welt, die das Leben und die Literatur beherrscht, erscheinen nun die strebsamen und poetischen Gemüther, weil sie der Gewöhnlichkeit widerstreben, als verrückt. Charakteristisch sind die Repräsen-

tanten des Ideals: der Hanswurst, der alte König, der kindisch geworden ist, mit Bleisoldaten spielt und sich unter ihnen „Ideale“ bildet, und der Prinz Zerbino, eine krankhaft aufgeregte Natur, welche Tief — aus dem „Triumph der Empfindsamkeit“ entlehnt hat. Die prosaische Welt bemüht sich, diese excentrischen Personen zu curiren, und am Prinzen gelingt die Cur zuletzt, er wird „ein hoffnungsvoller junger Mensch“. — Auch hier werden wir an Fichte erinnert. Der Philosoph weist nach, daß die Menschen, in denen die Idee zuerst zum Durchbruch kommt, der Welt als Thoren und Schwärmer erscheinen müssen; aber während er die Schwärmerei nur als eine krankhafte Uebergangsperiode betrachtet, bleibt der Dichter bei diesem Zustand der Willkür stehen und feiert den Wahnsinn als das Ziel der Poesie.

Für den Inhalt der Schwärmereien bot sich nun der transcendente Idealismus, welcher der öffentlichen Meinung spottete und das sogenannte Gesetz der Wirklichkeit in Frage stellte, als eine bequeme Handhabe. Schon im „Blaubart“ hatte der verrückte Philosoph Simon seinen Mitspielern durch Anspielungen aus der Wissenschaftslehre imponirt; in dem gegenwärtigen Stück wetteifern Hanswurst, Zerbino und der schwachsinrige alte König, die Wirklichkeit in das Reich der Ideale oder der Träume aufzulösen. Was dem Philosophen heiliger Ernst ist, wendet der Dichter als phantastischen Spuk an, um die Philister zu ärgern; im Grunde denkt er über die metaphysischen Abstractionen grade so, wie die Aufklärer, die er verspottet.

Nun genügt es aber dem Dichter keineswegs, die Uebergangsstufe aus der gemeinen Wirklichkeit zum Ideal zu schildern, er vertieft sich in das innere Heiligthum der Poesie; theils stellt er die Romantik dadurch dar, daß er Weise und Thoren durch Zauberspuk in die tollste Verwirrung bringt, wie im „Sommernachtstraum“ u. s. w.; theils bringt er eine Reihe poetischer Schäfer an, die grade soviel Raum einnehmen, als die prosaischen Figuren, die in Reimen zueinander sprechen, Liebe empfinden und Lieder auf die Sehnsucht singen. Wäre nun Sentimentalität gleichbedeutend mit Poesie, so wären wir hier im reinsten Wunderland der Ideale; allein da diese Schäfer mit ihren Declamationen über die Waldeinsamkeit, über die Vöglein und Blumen u. s. w. nicht die geringste Bewegung und keine Spur von Leben zeigen, so merken wir sehr bald, daß wir uns in — „Erwin und Elmire“ befinden, nur daß Tief breit und massenhaft ausführt, was Goethe leise und zart andeutet. Einzelne Lieder, die diese Schäfer in Rococostüm an den Mann bringen, z. B. „Feldwärts flog ein Vögelein“, „Komme, Trost der Nacht, o Nachtigall“, „der frische Morgenwind“ u. s. w., in denen Reminiscenzen an deutsche Volkslieder durchklingen, haben eine recht schöne Melodie; allein im Ganzen wird man doch durch das beständige stofflose Schmachten, Trachten, Thränen, Sehnen u. s. w., kurz durch die leere Empfindelei ermüdet. — Der höchste Gipfel der

Poesie eröffnet sich, als Zerbino und sein Bedienter Nestor auf der Reise zum guten Geschmack in den Garten der Poesie kommen. Wer sich demselben nähert, fängt sofort an in Versen zu sprechen. In dem Garten wandeln die Schatten der abgeschiedenen Dichter in müßigen Unterredungen; sie setzen dem einfältigen Nestor, dem modernen Sancho Pansa, die höhern Mystereien der Kunst auseinander, z. B. daß die katholische Religion etwas Erhabenes ist, daß der Protestant gegen alles Gute protestirt, namentlich gegen die Poesie, und daß jetzt eine erbärmliche Zeit auf Erden sein muß. Man erfährt, wer ein wahrer Dichter gewesen ist und wer nicht; zu den erstern gehört z. B. Jakob Böhme. Nun mag man in diesen Ansichten dem Dichter beipflichten oder nicht, jedenfalls hat man doch wieder nichts Anderes vor sich, als verhaltene Recensionen. Der Dichter hat das auch selbst gefühlt, und um die Poesie seiner Schäfer, seiner Liebenden, seiner Waldbrüder u. s. w. zu überbieten, etwas Uebrigcs gethan.

Betritt den Garten, größte Wunder schauen

Holdselig ernst auf dich, o Wandrer, hin,
Gewaltge Lilien in der Luft, der lauen,
Und Töne wohnen in dem Kelche drin,
Es singt, kaum wirst du selber dir vertrauen,
So Baum wie Blume fesselt deinen Sinn,
Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung und Rede.

Was neidisch sonst der Götter Schluß getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So daß der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süße Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet,
Umschlungen all sind alle nur Ein Freund,
In selger Poesie so fest verbündet,
Daß jeder in dem Freund sich selber findet.

Und sowie Farb und Blume anders klingen
Nach seiner Art in eignen Melodien,
Daß Glanz und Glanz und Ton zusammen dringen
Und brüderlich in einem Wohl laut blühen,
So steht man auch, wenn die Poeten singen,
Gar manches Lied im Schimmer fröhlich ziehn:
Jedwedes fliegt in Farben seiner Weise
Ein Luftbild in dem goldenen Geleise.

Wie es hier der Schäfer im Prolog andeutet, so geschieht es. Zuerst fängt der Wald an zu reden, dann die Rosen, Lilien u., die Vögel, das Himmelblau, die Harfe, die Flöte, welche unter andern die Bemerkung macht:

„Unser Geist ist himmelblau, führet dich in blaue Ferne 2c.“, bis endlich Nestor dem Waldhorn den Mund stopft, weil es sich schon im Sternbold laut genug ausgesprochen, dann redet die Quelle, der Bergstrom, der Sturm 2c., kurz es ist ein pantheistisches Zittern der ganzen Natur, die sich abquält, Sprache und Gestalt zu gewinnen, da doch diese Gabe eigentlich nur dem Menschen von den Göttern gegeben ist.

Tief thut sich viel darauf zu gut, daß er die Sprache des Wassers, der Blumen, der Berge und andrer Naturgegenstände nachsingt, die dem prosaischen Gemüth verschlossen bleibt. Allein in die Blumen, Sterne und Wasserfälle allerlei artige Gedanken zu verlegen, ist für den Dichter nicht schwer, denn sie können ihm nicht widersprechen und will es nicht stimmen, so hat er nur gescherzt. Wenn man allgemeine philosophische Ansichten über dies und jenes aussprechen will, so möge man es in eigner Person thun; der Werth dieser Ansichten wird dadurch nicht erhöht, daß man sie einer Rose oder Heuschrecke in den Mund legt. Viel schwerer ist es, das wirkliche Leben der kleinen Natur sinnig zu belauschen und in individueller Gestaltung wiederzugeben, so daß es anschaulich in unsrer Phantasie aufgeht. Das Auge für das Kleinleben, welches manche unsrer neuern Dichter, z. B. Adalbert Stifter, in hohem Grade ausgebildet haben, fehlt Tieck und den übrigen Romantikern fast gänzlich. Eine sentimentale Blumensprache ist am wenigsten geeignet, uns in das verborgene Wirken der Natur einzuführen. Die Romantiker bewegen sich nur in Abstractionen und in allgemein gehaltenen Empfindungen, wo die concrete Natur anfängt, hört ihre Kunst auf. Es ist nicht Liebe zum Leben, nicht der mächtige Trieb, auch das Seelenlose in seiner innern Berechtigung anzuschauen, was sie zur Natur treibt, sondern nur die Flucht vor der Bestimmtheit überhaupt. Die seelenlose Natur erlaubt die Tändelei, aber ein menschliches Herz so zu zeichnen, daß es uns in lebendiger Individualität entgegentritt und uns zum Verständniß zwingt, das erfordert wirkliche Gestaltungskraft und weil diese unsern Romantikern abging, haben sie sich zu Aposteln der Elemente gemacht. Wie ihre Freunde, die Naturphilosophen, haben sie die Gebilde der Natur zu artigen Hieroglyphen ausgeschnitten. Man hat sich solange damit abgequält, den Sinn derselben zu enträthseln, bis man es endlich merkte, daß man es lediglich mit Arabesken zu thun habe.

Im Garten der Poesie entschlüpft nun der Göttin eine unbedachte Aeußerung, durch welche uns unerwartet ein Licht darüber aufgeht, wo wir uns eigentlich befinden, als sich Nestor nämlich darüber wundert, daß er in diesem heiligen Hain keine Raupen sieht: „kein Ungeziefer naht dem heiligen Wohnsitz“. Dieser Garten ist uns bereits bekannt: Goethe hat ihn im Triumph der Empfindsamkeit sehr ausführlich geschildert. Es ist eine nachgemachte Natur. Die Blumen sind aus Seidenstoff, der Wald aus Transen, der Mond-

schein ist eine rothe Lampe und die Göttin, die in der Mitte sitzt, eine ausgestopfte Figur, deren Inneres mit Werther, Siegewart und andern Empfindsamkeiten gefüllt ist.

Der Garten der Poesie ist ebenso philisterhaft eingerichtet, als die profane Gesellschaft, gegen die er sich abschließt und sein Inhalt, seine Interessen sind noch viel leerer und gemachter, als die Interessen, deren er spottet. Jeder Idealismus, der sich von den allgemeinen Interessen trennt, führt zur Coterie, und die schlechteste Art der Coterie entsteht, wenn die sogenannten schönen Seelen sich von der Welt isoliren und sich mit ihren Inspirationen und Weissagungen nur aufeinander beziehen. Zuletzt merkt der Dichter selbst, daß es mit dieser poetischen Welt auch nicht viel auf sich hat, er läßt sie also gleichfalls fallen und es bleibt eine ziemlich unbehagliche Weltironie übrig, die allen Gegenstand verloren hat.

Vom modernen Festungsbau und Belagerungskrieg.

3.

Was das Verdienst Vaubans ausmacht und seinen Ruf begründet hat, ist nicht nur die Ausbildung des bastionären Befestigungssystems zu einem für die betreffende Zeit hohen Grade von Vollkommenheit, sondern zugleich die Angabe des entscheidendsten Mittels für den Angreifer, um die Artillerie der Festung zu vernichten. Er war der erste, welcher zu dem Schluß gelangte, daß eine auf dem Wallgange einer Festung entwickelte Geschützmasse, außer von der Fronte her, inmittelfst sicherer Zielschüsse durch die Scharten (Demontirfeuer) noch in andrer Weise, nämlich vermöge des Bogenschusses von einem in der Verlängerung der Aufstellungslinie gelegenen Punkte aus (Ricochetfeuer) zerstört werden könne. Diese hochwichtige Entdeckung that der Widerstandsfähigkeit der Festungen einen weit entschiedeneren Abbruch, als alle spätern Erfindungen im Artilleriewesen im Stande gewesen sind. Es war dabei von sehr entscheidender Bedeutung, daß die Ricochetbatterien bereits auf weite Entfernung (schon zu Vaubans Zeit zwischen 700 und 1000 Schritt) errichtet werden konnten und zwar bestimmte sie dieser Umstand zu der Rolle, den Zerstörungsbact der Belagerung einzuleiten.

Hätte die Vertheidigung, gegenüber den die Walllinie der Länge nach bestreichenden Ricochetbatterien auf jede Gegenmaßregel verzichtet, so würden die behufs des frontalen Widerstandes entwickelten Geschütze wenige Stunden, nachdem der Angriff sein Feuer eröffnet, zertrümmert worden sein, wie denn dies auch thatsächlich bei den ersten Plätzen, gegen welche Vauban sein neues