



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Charakterbilder aus der deutschen Restaurationsliteratur : Ludwig Uhland
und das deutsche Lied.

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

Charakterbilder aus der deutschen Restaurations- literatur.

Ludwig Uhland und das deutsche Lied.

Seit Gerwinus wendet die deutsche Literaturgeschichte ihre Aufmerksamkeit auf einen früher zu sehr vernachlässigten Punkt, auf die locale Bedingtheit der Poesie. Sie bestrebt sich, auch in den bedeutendsten poetischen Erscheinungen die Einflüsse pragmatisch aufzufuchen, welche die Abstammung und die heimathlichen Gewohnheiten des Dichters auf seinen Charakter und auf seine literarische Richtung ausgeübt haben. Auch darin geht sie, wie es in solchen Fällen schwer zu vermeiden ist, zuweilen zu weit. Ein mächtiger Geist überwindet seine irdischen Voraussetzungen, oder verarbeitet sie wenigstens so in das Gewebe seines Geistes, daß sie für seine Charakteristik keine erhebliche Bedeutung haben. Bei Schiller und Hegel z. B. wird man aus der schwäbischen Abkunft nicht viel herleiten können. Dagegen ist bei den Dichtern zweiten Ranges, deren Werth vorzugsweise darin besteht, daß sie den überlieferten Stoff in eine geschickte und angemessene Form bringen, und ihn dadurch zu einem bleibenden Nationaleigenthum idealisiren, die Abstammung sehr wesentlich in Rechnung zu bringen, namentlich in solchen Zeiten, wo es an einer größern Kraft fehlt, die schwächeren Geister gewaltsam nach einer allgemeinen Richtung hin fortzureißen und sie von ihren natürlichen Bedingungen zu lösen. In solchen Fällen hat der Localgeist einen freieren Spielraum und auch eine größere Berechtigung, denn in ihm individualisirt sich die Nation. So war es in der Zeit, in welcher Uhland der beliebteste Dichter Deutschlands wurde. Zwar war seine Richtung durch die allgemeine Richtung der Zeit bedingt, durch jenen Uebergang vom Alterthum zu dem deutschen Mittelalter, der in der romantischen Schule seine hauptsächlichliche Vermittelung fand. Aber auch nur in dieser allgemeinen Richtung ist Uhland mit jener Schule verwandt. Durch sie ermunthigt, eroberte sich der Particularismus der Stämme ein Bürgerrecht in der deutschen Literatur, und Uhland gewann als Typus der schwäbischen Gemüthlichkeit einen Rang in der Poesie, der sonst eigentlich nur dem freien Schaffen zukommt.

Jener Ausdruck „Gemüthlichkeit“, mit dem häufig ein großer Mißbrauch getrieben ist, und in dem man die wunderlichsten mystischen Beziehungen gesucht hat, bezeichnet im Wesentlichen die Individualisirung des Gefühls in einem enge geschlossenen Kreise. Dem Menschen ist es da gemüthlich, wo er sich gleichsam zu Hause fühlt, wo er den gewohnten Vorstellungen und Formen begegnet, und sich ungenirt bewegen kann. Bloss aus diesem Grunde sind wir Deutschen geneigt, den fremden Nationen das Gemüth abzusprechen und nur da eine Ausnahme zu machen, wo wir den bekannten Modulationen des Gefühls begegnen. Aber es ist in Deutschland selbst ein ähnlicher Unterschied vorhanden. In der Schilderung von den Oldenburger Zuständen, die wir gegeben haben, ist eine sehr bestimmte Physiognomie des Empfindens und Benehmens, man könnte sagen, eine traditionelle Grundmelodie, die für den Niederdeutschen vollkommen den Begriff der Gemüthlichkeit repräsentirt, obgleich sie der schwäbischen, oder der rheinischen, oder der Wiener Gemüthlichkeit geradezu entgegengesetzt ist. Wir sind z. B. überzeugt, daß, wenn in Deutschland ein Dichter auftreten sollte wie Dickens, er nicht nur den geeignetsten Stoff, sondern auch den passendsten Styl seiner Kunst in dieser niedersächsischen Gemüthlichkeit finden würde, in dieser schlaun Treuherzigkeit, in diesem soliden Humor, der sich mit naturwüchsigem Witz vorzugsweise in den norddeutschen Sprichwörtern ausdrückt. Aber jener Umstand, den wir schon oben berührten, daß in gewissen Zeiten die individuelle Form des Vorstellens und Empfindens über die allgemeine heraustritt, hat zur Folge, daß eine bestimmte Art der Gemüthlichkeit gleichsam zur Conventenz erhoben wird, und die anderen verdrängt. So ist diese Freude am Niedlichen, diese Ehrbarkeit im Spiel und diese Beschränkung auf bestimmte Stoffe des Gefühls, wie sie sich in den Liedern Uhland's und seiner Schule ausdrückt, in unseren gewöhnlichen literarischen Circeln gewissermaßen zur Norm des gemüthlichen Wesens gestempelt worden, und man nimmt keinen Anstand, den Mangel an Sympathie für verfallene Nonnenklöster, für das Waldhorn und die Flöte, für Frühling und Waldeinsamkeit u. s. w. als ein untrügliches Kennzeichen der Gemüthlosigkeit zu betrachten. Eine sonderbare Einseitigkeit, die aber durch die sehr lebhafte Rückwirkung, welche bei uns die Literatur auf das gesellige Leben ausübt, leicht zu erklären ist.

Mit diesen vorläufigen Bemerkungen soll Uhland's Bedeutung nicht im Geringsten angetastet werden; im Gegentheil müssen wir sehr scharf hervorheben, daß die deutschhümelnde Romantik, die in der Wissenschaft die bedeutendste und segensreichste Wirkung ausgeübt, in der Poesie nichts Bleibendes geschaffen hat, als Uhland's Lieder und Grimm's Märchen — die letzteren, in sofern sie durch Grimm ein Gewinn für die Literatur geworden sind. Man kann an Uhland's Lieder am zweckmäßigsten die Betrachtung über unsre lyrische Poesie überhaupt anknüpfen, d. h. die specifisch deutsche Lyrik, denn unsre höchsten Leistungen gehören einer andern Richtung an, der Nachbildung der Antike.

Wenn wir Uhland mit den früheren lyrischen Dichtern vergleichen, so liegen uns die Dichter des Hainbunds am nächsten. Bei aller Verwandtschaft in der Art zu empfinden und zu gestalten, springt doch sogleich ein wesentlicher Unterschied in die Augen. Boß, Hölty, Bürger und selbst ihre schwächeren Nachfolger, Mathisson, Salis u. s. w., waren ganz entschieden antiromantisch, sie waren in der classischen Bildung und in den Traditionen der Aufklärung aufgewachsen. Damit hängt, abgesehen von der Verschiedenheit der Stoffe, der Umstand zusammen, daß sie ihre Empfindungen und Vorstellungen vollständig ausarbeiteten, wie sie es von ihren Vorbildern gelernt hatten. Bei Bürger z. B. sind die Stoffe häufig sehr romantisch, wie in der Lenore oder im wilden Jäger; aber die Ausführung ist classisch, oder wenn man den bestimmtern Ausdruck vorzieht, plastisch. Nicht bloß die Begebenheit selbst, sondern auch die dazu gehörige Stimmung wird vollständig ausgeführt, wir können uns genaue Rechenschaft geben über Alles, was wir gesehen und empfunden haben. Ganz anders bei Uhland. Seine Darstellung ist nicht plastisch, sondern musikalisch; er führt die Zeichnung niemals aus, ja er giebt uns nicht einmal eine genaue Skizze, sondern er deutet uns das was wir uns vorstellen und was wir dabei empfinden sollen, nur an. Eben darum sind seine Lieder so vortrefflich zur Composition geeignet, während bei den Hainbunddichtern die Versuche scheitern mußten, denn was in Worten bereits vollständig ausgedrückt ist, bedarf der musikalischen Ausführung nicht. Freilich ist auch hier wieder eine Wechselwirkung zu beobachten. Uhland's Dichtungen haben wesentlich dazu beigetragen, der lyrischen Composition den Charakter zu geben, den sie heute bis zum Barocken ausgebildet hat. Wir kommen noch später darauf zurück.

Nach dem Hainbunde wäre Goethe zu vergleichen, nicht in den größten seiner lyrischen Dichtungen, die mehr oder minder an die Antike erinnern, und zu denen Uhland nicht die geringste Verwandtschaft hat, sondern in seinen kleinen Improvisationen. Aber auch hier ist die Verwandtschaft nur scheinbar. Goethe's Lyrik ist überall als der Ausfluß einer schönen und bedeutenden Individualität zu betrachten, die auch wo sie nur zu spielen scheint, mit unwiderstehlicher Macht Alles mit sich fortreißt. Goethe ist der subjectivste Dichter aller Zeiten und Völker, aber auch freilich derjenige Dichter, der das größte Recht hatte, subjectiv zu sein. Um zu verstehen, was wir meinen, greife man nach Belieben aus seinen sanftesten Gedichten eines heraus, z. B. das an den Mond, oder Herbstgefühl (Fetter grüne, du Laub' u. s. w.), oder eines der Mignonlieder. Das Schöne in diesen Gedichten ist der zwar ruhig, aber doch gewaltig hinfluthende Strom der Empfindung, der die Gegenstände abspiegelt, aber nur um durch sie sich selber zu erklären. Dasselbe gilt von den meisten Balladen, z. B. dem Fischer. Goethe ist in sofern objectiv, als er im Stande ist wie kein Anderer, was er empfindet plastisch zu gestalten, aber was er gestaltet, ist nur seine

Subjectivität. — Bei Uhland dagegen tritt uns niemals eine bedeutende Individualität, niemals ein mächtiger Strom der Empfindung entgegen. Auch wo seine Seele am meisten bewegt ist, z. B. in dem schönen kleinen Frühlingslied: „Nun muß sich Alles, Alles wenden“, ist es nicht eine bestimmte individuelle Empfindung, die zu den Gegenständen herantritt, sondern es sind die Gegenstände selbst, die in süßer Empfindung zittern. Der Dichter ist nur ein Echo von den Klängen der Natur. — Wir wollen damit keineswegs behaupten, daß sich nicht bei dem Einen oder dem Andern dieser Dichter vermittelnde Uebergangsformen finden; wenn man aber eine Reihe der kleinen Gedichte von dem Einen und dem Andern zusammenstellt, so wird man einen eben so starken Gegensatz herausfühlen, als wenn man Uhland mit Heine vergleicht. Auch Heine hat manche Lieder gemacht, die eben so gut von Uhland oder Goethe sein könnten, wenn man sie nicht im Zusammenhang mit seinen übrigen Gedichten betrachtete.

Indem wir nun auf Uhland selbst eingehen, fassen wir zunächst seine Stoffe ins Auge.

Die specifisch romantischen, d. h. die mittelalterlichen Stoffe sind schon in sofern zuerst zu betrachten, als sie den wesentlichen Gegensatz gegen die frühere Lyrik ausmachen. Früher nahm man kein erhebliches Interesse an den Ritterfräulein, die von dem Söller ihres Schlosses dem einsamen Schäfer ein Ade zuwinkten, an der Väter Gruft, in der sich der letzte Ritter des Stammes schlafen legt, an den Turnieren, in denen sich sieben melancholische Ritter zu Ehren einer schönen Königstochter einander erstachen u. s. w. Alle diese Stoffe erinnern zwar an die Theorien der romantischen Schule, aber die Verwandtschaft ist doch nur scheinbar. Z. B. bei Tieck, dem bedeutendsten Dichter der Schule, ist das gothische Wesen nur eine Waffe, mit der er die Philisterhaftigkeit der Aufklärung bekämpft, oder besser gesagt figelt. Er kann sich niemals eines kleinen schallhaften Zuges von Ironie erwehren. Uhland dagegen hat es mit den Philistern nicht zu thun, höchstens einmal mit einem Recensenten, der ihn ärgert, und den er immer auf eine ziemlich gutmüthige Weise abfertigt. Seine Vorliebe für jene romantischen Gegenstände ist naiv, er bleibt immer ehrbar und gravitatisch, zuweilen selbst da, wo man den Grund dieser Ehrbarkeit nicht im Entferntesten errathen kann, und wo die Wirkung also eine der Absicht entgegengesetzte ist. Näher liegt also der Vergleich mit den englischen Balladen, die in derselben Zeit einen weitem Aufschwung nahmen. Die Sammlung von Percy hatte zur Zeit ihres Erscheinens in Deutschland beinahe eine größere Wirkung hervorgebracht, als in England. Erst durch Walter Scott wurden diese Gedichte wieder in das allgemeine Leben der Nation eingeführt. Wie sich dieser große Dichter, der Erneuerer der englischen Poesie, zur Romantik verhielt, haben wir in einem frühern Aufsatz auseinanderzusetzen gesucht. Hier kommt es nur auf den Gegensatz an,

so weit er sich auf die lyrische Poesie bezieht. Die Engländer sind immer ein geschichtliches Volk, sie verlieren auch in ihren kleinen Improvisationen nie den historischen Sinn. Bei ihren Balladen ist der Hauptzweck, eine Begebenheit zu erzählen, wenn auch in diese Begebenheit eine epigrammatische oder sentimentale Wendung gebracht wird. Ferner haben sie immer eine bestimmte Beziehung auf die Geschichte des Volks. Ihre Helden sind bestimmte, in der Regel bedeutende Persönlichkeiten, die nicht ganz in die Anekdote aufgehen, sondern die noch ein davon unabhängiges Interesse erregen. Uhland's Helden dagegen schweben in der Luft. Es sind abstracte blinde Könige, abstracte Harsner, abstracte Grafen, abstracte Burgfräulein u. s. w., d. h. Figuren die Nichts weiter sind, als was das Gedicht von ihnen giebt, und das ist ziemlich wenig. Eigentlich hat der Dichter immer nur den Zweck, einen gemüthlichen Zug darzustellen, von einer epischen Ausführung der Begebenheit ist keine Rede. Wenn er bestimmte Namen nennt, so sind es in der Regel alte Troubadours, von denen wir auch nicht viel weiter erfahren, als daß sie gelebt und gesungen haben. Natürlich sind auch hier rühmliche Ausnahmen zu machen. Vor Allem die reizenden Lieder vom kleinen Roland, weniger das kleine Epos vom Grafen Eberhard, welches für ein heroisches Gedicht gar zu gemüthlich und gar zu eintönig ist. Aber als ein allgemein charakteristisches Kennzeichen können wir aufstellen, daß Uhland keinen geschichtlichen Sinn hat. Allerdings rührt seine Popularität zum großen Theil davon her, daß er seine mittelalterlichen Gestalten idealisirt, d. h. aus dem Wilden und Barocken ins Niedliche übersetzt hat, aber historisch ist das eigentlich so wenig als poetisch. Es sind allerliebste Figuren, die er uns bringt, aber sie haben kein Fleisch und Blut, denn sie haben keine historische Bestimmtheit, während uns bei W. Scott auch aus dem kleinsten Gedicht die frische, kräftige Luft des geschichtlichen Lebens anweht. Das Ritterthum, das er schildert, ist viel schwächer und sentimentaler, als selbst die Erfindungen Tönquês; nur hat er gegen diesen specifischen Ritterdichter den großen Vorzug, daß er in seinen Stoffen nicht befangen ist, es fällt ihm nicht ein, für die Nonnenklöster und Turniere, von denen er so anmuthige Bilder giebt, gegen den Geist seiner Zeit in die Schranken zu treten. Er hegt Sympathien, aber keine Leidenschaften: das ist freilich eben so gut ein Fehler wie ein Vorzug, denn es schwächt die Kraft und Unmittelbarkeit der Phantasie. Beiläufig ein merkwürdiges Zeichen, wie diese Manier, statt darzustellen bloß anzudeuten, in dem ästhetischen Katechismus der damaligen Zeit als ein wesentliches Erforderniß der Poesie aufgestellt war, ist das damals geläufige Urtheil, welches unter allen Schiller'schen Balladen dem Ritter Toggenburg den Vorzug gab, bloß weil dieses Gedicht am wenigsten ausgeführt ist, und doch ist diese Ballade das Product einer aus Lächerliche streifenden weibischen Sentimentalität. Aber dergleichen war den damaligen Schöngeistern eben recht, während sie ein großes Wesen erhoben über die angebliche Sentimentalität in dem Charakter eines Max

und einer Thekla, deren starkes, stolzes, fast hartes Rechtsgefühl denn doch nicht ganz ins Gebiet der Sentimentalität gehört.

Dieser Mangel an historischem Sinn spricht sich auch in Uhland's politischen Liedern aus. Wir meinen weniger den Inhalt, obgleich auch hier die fortwährenden Variationen über das gute alte württemberger Recht nicht mehr historischen Sinn haben, als die spätere Stellung Uhland's in der Frankfurter Demokratie, wo er gegen den engern Bundesstaat war, weil er in der Stimme eines jeden Destreichers das Rauschen des adriatischen Meeres zu vernehmen glaubte; wir meinen vielmehr den resignirt sentimental Ton, der ganz dem Charakter der Burschenschaft entspricht. Stylistisch stehen diese Lieder viel höher, als die meisten der damaligen Freiheitsdichter; aber es ist doch in Theodor Körner, in Arndt, auch in Rückert, weniger in Schenkendorf, ein kräftigeres, unmittelbarer Leben; wenn sie auch den Mund etwas voll nehmen, so fühlt man doch naturwüchsige Leidenschaft heraus, und wenn auch der Unterschied von einigen Jahren Uhland's Gedichten eine viel ungünstigere Stellung gab, so reicht er doch nicht allein aus, diese elegische Färbung zu rechtfertigen.

Einen weit größern Werth haben die Lieder, die sich mit volksthümlichen Gegenständen beschäftigen, in denen der Gegenstand mit der Empfindung vollständig zusammenfällt, z. B. Schäfers Sonntagslied, Was klinget und singet die Straßen herauf u. s. w. Wenn hier auch der Ton der alten Volkslieder, die von herumreisenden Handwerksburschen gedichtet oder wenigstens organisch erweitert waren, überall durchklingt, und wenn wir auch in vielen von den Liedern, die uns in des Knaben Wunderhorn aufbewahrt sind, eine größere natürliche Frische, ein kräftigeres ursprüngliches Leben herauserkennen, so müssen wir uns doch in diesem Fall mit der Idealisierung Uhland's vollkommen einverstanden erklären; denn jene alten Lieder mit ihrem zuweilen rohen Cynismus und ihrer gedankenlosen Zerstretheit haben für ein gesundes Gefühl doch eigentlich immer nur ein literarhistorisches Interesse, wenigstens gilt das von einem großen Theil derselben. Uhland hat das Wesentliche des Tons beibehalten und es doch in gebildete und humane Formen übertragen, und es war seinerseits ein großer Fortschritt gegen die frühere Lyrik, daß er durch die Mannichfaltigkeit der freilich nur leicht scizzirten Figuren die frühere Eintönigkeit aufhob. Auch dieses war ein wesentliches Moment für die musikalische Haltung seiner Lyrik, auf die wir nun übergehen.

Wir haben schon oben angedeutet, daß ein wesentlicher Grund der Vorliebe, mit welcher die Musiker die Uhland'schen Lieder componirten, in einem Mangel zu suchen ist, nämlich in dem Mangel einer tiefen psychischen Erregung und einer ausgeführten Individualisirung. Der Stoff widerstrebte der musikalischen Freiheit so wenig als irgend möglich, er gab ihr nur den Grundton der Stimmung; allein ein positiver und wenigstens eben so sehr zu beachtender Grund lag

in der Reinheit und Eleganz der Form. In dieser ist ihm nur Goethe zu vergleichen, denn auch bei Heine finden sich in den schönsten Liedern fast überall einzelne Stellen, die gegen die Stimmung verstoßen. Uhland's Manier ist seit der Zeit so allgemein üblich geworden, und sie ist auch im Aeußerlichen so leicht nachzuahmen, daß man den Unterschied gewöhnlich übersieht. Man nehme aber ein beliebiges Gedicht, am besten ein solches, worin er einen gegebenen Stoff behandelt, z. B. den Grafen Eberstein, und lese es mit vorzüglicher Aufmerksamkeit auf den Styl, so wird man Feinheiten entdecken, die gewöhnlich unbeachtet bleiben. Die Melodie dieses Stylls dehnt sich auf die Reihenfolge der Bilder und Empfindungen aus, die der Musil auf das Günstigste entgegenarbeiten. Wir haben aber bereits bemerkt, daß in dieser Form des Liedes zugleich der Reim einer üblen Verirrung enthalten war. Bei dem alten schwäbischen Volkslied, dem Vorbilde des Dichters, ist wenigstens für uns die Melodie mit dem Inhalt so unzertrennlich verbunden, daß wir das Eine ohne das Andere gar nicht denken können. So z. B. in dem bekannten: „Jetzt gang i ans Brünnele u. s. w.“ Die Melodie ist einfach und klingt leicht ins Ohr, die Worte des Textes schmiegen sich ihr lose und mit einer gewissen anmuthigen Freiheit an. So blieb auch im Wesentlichen die Composition in der Reichardt'schen Zeit, obgleich das Verhältniß hier bereits ein künstliches war, weil zwei verschiedene bestimmte Individualitäten neben einander treten mußten. Nun kam es aber bald, daß die Zahl der Compositionen über die Zahl der brauchbaren Lieder hinausging. Fast jeder neue Componist bemühte sich, die nämlichen Lieder, die ihm in einer frühern Composition gefallen hatten, auf seine Weise in Musil zu setzen, und es war natürlich, daß er sich lieber den seltsamsten Einfällen überließ, als daß er sich dem Verdacht der bloßen Nachahmung ausgesetzt hätte. Die Texte selbst bequemen sich bei ihrem geringen Inhalt jeder neuen Form, und so kam schon in die Melodie etwas Gefuchtes und Gefünsteltes, noch mehr aber in die Stimmführung bei Quartetten und in die Begleitung beim eigentlichen Lied. Die künstliche Begleitung hatte noch weniger zu sagen bei einem musikalischen Genius wie Franz Schubert, der durch die Macht seiner Melodie den wesentlichen Charakter immer behauptete, und dessen Rahn, um ein sehr glückliches Bild Wagners nachzuahmen, ein so festes Steuerender hatte, daß er sich durch das Geschaufel der Wellen von seinem Ziel nicht abbringen ließ. Seit dem ist aber in die Musil etwas Reflectirtes eingetreten, das zwar noch sehr schöne Blüthen hervorgebracht hat, aber doch Blüthen mit einer etwas krankhaften Farbe. Der eigentliche Sinn des Gesangs ist doch, daß man den Empfindungen den freiesten Zug läßt, ihnen eine Kraft des Ausdrucks verleiht, welche die gewöhnliche Sprache nicht erreichen würde. In unsrer neuesten Liedercomposition gilt es aber vorzugsweise für ästhetisch, diesen freien Ausdruck zurückzuhalten, und wenn man gerade den vollsten Strom der Empfindung erwartet, statt dessen durch ein sinniges Maß zu überraschen. Wir

haben hier vor allen Dingen Schumann's Lieder vor Augen, die trotz ihrer künstlerischen Schönheit, trotz ihrer Fülle von Geist und Empfindung, doch immer das Gefühl in uns erregen: noch einen Schritt weiter, und mit der Musik ist es zu Ende. Wir können diesen Punkt natürlich hier nur ganz oberflächlich berühren, und fügen nur die Bemerkung hinzu, daß Uhland's Poesie dieser Art Musik nicht nur großen Vorschub geleistet hat, sondern in gewissem Sinn ihr Vorbild war. Wir denken hier freilich zunächst an solche Lieder, in denen das Verhalten des Gefühls unmittelbar hervortritt (z. B. „Man hat mir nicht den Rock zerrissen, es wäre auch Schade um das Kleid u. s. w.“) aber ein ähnlicher Zug der Resignation breitet sich, wenn auch nur wie ein leichter Flor, fast über alle seine Lieder. Sie sehen unscheinbar aus, und doch kann man sich dahinter allerlei denken. So liegt es denn nur zu nahe, daß der Componist diesen Nebengedanken auszuführen sucht, und dadurch wird der Charakter des Liedes vollständig aufgehoben.

Man könnte die Einwirkung Uhland's auf die bildende Kunst fast eben so weit ausdehnen, oder wenn man strenger sein wollte, man müßte die analogen Erscheinungen in der Poesie und in der Plastik aus derselben Quelle herleiten, worauf dann eine Wechselwirkung nicht ausbleiben könnte. Wir beziehen uns hier auf die Düsseldorf'sche Genremalerei, die übrigens nicht bei kleinen Bildchen stehen bleibt, sondern sich auch auf große, angeblich historische Gemälde ausdehnt, wo sie geradezu unerträglich wird. Die Genremalerei hat ihre wesentliche Berechtigung in der scharfen Beobachtung des Kleinlebens, wie sie bei den Holländern in so reichem Maße vorhanden war, und wie sie bei neueren französischen Zeichnern, z. B. bei Gavarny, eine so unerschöpfliche Fülle von komischen Darstellungen hervorruft. Bei uns versteht man aber in neuerer Zeit das Genre anders. Man idealisirt die Natur, d. h. man setzt sie zu einem bloßen Träger irgend einer sinnigen Idee, oder einer Empfindung, oder einer Stimmung herab. Diese neueren Genrebilder haben zu der Natur ungefähr das nämliche Verhältniß, wie Uhland's Lieder zu ihren echten Quellen, den Volksliedern. Was sich aber in der Poesie rechtfertigen läßt, wird in der bildenden Kunst, die mit dem Leben und mit der Bewegung steht und fällt, zur unerträglichen Geschmacklosigkeit. Diese reflectirte Kindlichkeit, diese stereotype Manier des Gemüths, diese Coquetterie mit frommen, nichts sagenden Gesichtern und theatralisch gedachten Stellungen ist eine eben solche Verirrung der Kunst, wie auf der andern Seite das Haschen nach Contrasten, namentlich bei den französischen Malern. Die Virtuosität in kleinen, niedlichen Phrasen, in leblosen Arabesken, hat sich über sämtliche Künste verbreitet, und wenn das lange so fortgeht, so werden wir zuletzt nur noch für den Puz des Rippestisches arbeiten können.

Was von Uhland gilt, trifft seine Nachahmer in noch viel höherem Grade. Justinus Kerner, Schwab, Geibel, Eichendorf, Chamisso, Herwegh u. s. w. haben im Einzelnen viele recht hübsche Sachen erfunden, aber kein Einziger ist im Stande

gewesen, sich auch nur einmal zu einem größern Gedichte zusammenzuraffen, wie etwa Goethe in *Alexis und Dora*, *Euphrosyne*, Schiller in den *Göttern Griechenlands* u. s. w. Man hat dabei vergessen, daß die Welt der Empfindung immer von vorhergehenden Gedanken zehren muß, und daß, wenn nicht neue Gedanken producirt werden, die Empfindung nothwendig versumpft. In der österreichischen Dichterschule, Lenau, Anastasius Grün, Meißner u. s. w., ist man zwar von der bloßen Empfindung abgegangen und hat sich wieder auf Gedanken geworfen, aber man hat es auf eine genrehafte Weise gethan, man hat mit gegebenen Gedanken Fangball gespielt und niedliche Arabesken daraus zusammengesetzt. Man ist bei der Gewohnheit des Details so bequem und so vornehm geworden, daß man mit einem gewissen Mitleid auf Schiller herabsieht, der doch mitunter in einer einzigen Strophe mehr geistigen Inhalt hat, als die gesammte moderne Lyrik in Goldschnitteinbänden und mit Vignetten. Es wird aber auch hier bald eine Reaction eintreten, und man wird allmählich begreifen, daß wir auch in der Lyrik seit Goethe und Schiller keinen wirklichen Fortschritt gemacht haben. Was den Erstern betrifft, müssen wir noch die Bemerkung hinzufügen, daß seine neuere Lyrik, namentlich der westfälische *Divan*, trotz des viel größern Reichthums an Farben und Linien, in das moderne Genre gehört. Man lasse sich z. B. das bekannte Lied: „Ach um deine feuchten Schwingen u. s. w.“ in der Mendelssohn'schen Composition vorsingen, und man wird finden, daß wol die allgemeine Stimmung klar ist, daß man aber den einzelnen Ausdrücken nicht die geringste Aufmerksamkeit schenkt. Das war bei den früheren Liedern, bei dem Fischer, dem Erbkönig u. s. w. doch anders. An Zierlichkeit sind diese östlichen Gemälde unübertrefflich, aber man merkt ihnen doch an, daß sie nicht aus vollem Holze geschnitten sind.

In Heine's Lyrik einerseits, wie in der materialistischen Poesie Freiligrath's andererseits ist zwar bereits eine Reaction gegen diese conventionelle Empfindsamkeit eingetreten, allein diese Reaction hat das Wesen der Sache nicht getroffen. Heine hat in der Auswahl seiner Figuren und Empfindungen zwar eine viel größere Freiheit entwickelt, und er hat in widerstrebenden Accorden mit einer Virtuosität ohne Gleichen gespielt; ob zum wahren Nutzen der Kunst, möchte dahingestellt sein; aber diejenigen seiner Lieder, die eigentlich den Componisten reizen, sind wol üppiger, blühender, als die Uhland'schen, aber im Grunde noch in demselben Genre; denn daß er die Gelbveiglein durch Lotosblumen ersetzt, und die Schäfer und Ritter durch blasirte Dichter, ist kein principieller Unterschied.

Zum Schluß möchten wir noch einen Vergleich aufführen, der nahe liegt, den wir aber bisher vermieden haben, weil er uns von unsrem eigentlichen Wege ableitet, den Vergleich mit *Béranger*. *Béranger* drückt die Nationalität der Franzosen, — wohl gemerkt, seiner Periode — eben so deutlich aus, als Uhland die burschenschaftliche Periode der Deutschen. An Correctheit, Eleganz des

Ausdrucks, an Melodie und sinniger Plastik steht er ihm gleich. Die Form seiner Chansons, die man mit Unrecht in Deutschland nachahmt, ist eben so national, als die aufgelöste Nibelungenstrophe des Uhland'schen Liedes. Was die Stoffe betrifft, so scheinen sie zwar weit mehr dem modernen Leben anzugehören, denn seine Militairs und seine Grisetten sind die wahren Repräsentanten des gegenwärtigen Lebens in Frankreich; aber Uhland hat doch eigentlich auch bei seinen mittelalterlichen Schilderungen bestimmte Bilder der Gegenwart vor Augen, die Studenten, Künstler und Handwerksburschen. Die Ziererei, die mit unfrem Studentenleben verbunden ist, wirkt auf unser Leben um so nachtheiliger, da es die einzige ideale Zeit ist, an die wir später zurückdenken. In dem französischen Soldatenleben ist zwar Vernunft und Sittlichkeit nicht sehr zu Hause, aber es ist schon darum eine größere Natürlichkeit darin, weil die Beziehungen auf das wirkliche Leben näher liegen. Der Vergleich zwischen den beiden Dichtern möchte sich also so herausstellen, daß da, wo es Beranger mit seiner natürlichen Frische gelingt, einen Moment des Gefühls zu erfassen, der allgemein menschliche Geltung hat, der französische Dichter; und daß da, wo Uhland mit seinem poetischen Gemüth und seiner feinschen Empfindung eine reale Seite des Lebens verklärt, der deutsche Dichter vorzuziehen ist.

Streifzüge durch Pommern.

Dem Reisenden in Pommern fallen zuerst die vielen wendischen Dorf- und Stadtnamen, von denen manche verstümmelt noch deutlich die slavische Wurzel verrathen, auf. Auf der Straße von Stettin bis Rauenburg längs der Chaussee führen sämmtliche Städte wendische Namen, ebenso wenigstens zwei Drittel der Dörfer. Ein gebildeter Serbe drückte uns sein Erstaunen aus, so fern von seiner Heimath im breitesten Plattdeutsch heimische Klänge zu vernehmen, er betrachtete die Landkarte von Pommern als eine slavische Stammtafel, die später durch deutsche Ortsnamen verunreinigt sei. In Böhmen, der Mark, in der Lausitz, in Mecklenburg macht man dieselbe Beobachtung, wollte man aber von den Einwohnern die Erklärung über den Ursprung dieser sprachlichen Erscheinung erfahren, so würde man öfter die uns von einem pommerschen Fischer gegebene Deutung hören: „t mit doch en' Noahmen hebben“, es muß doch einen Namen haben. Wie viele Roggow's, Sudow's, Storkow's, Kneffow's, Grabow's mag es überhaupt außer den häufig vorkommenden Dorfsendungen auf iz und wiz geben. Die früheren pommerschen Chronikenschreiber waren mit dem Wendischen zu wenig bekannt, als daß sie eine glückliche Deutung dieser Namen gegeben hätten.