Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Moderne Charaktermasken.

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

Visual Library

Moderne Charaktermasken.

Bei dem Studium der Kunstgeschichte liegt für mich der größte Reiz nicht in der letzten Vollendung, sondern in der Energie, mit welcher die Kunst den irrationellen Inhalt, den ihr das Leben bietet, zu ihren Zwecken verarbeitet, in den ethischen Problemen, die sie zu überwinden strebt. Die sittlichen Ideale, den eigentlichen Gehalt einer großen Zeit zu erforschen, ist das Studium der Poesie, vornehmlich der dramatischen, wenn nicht der sicherste, doch der anmuthigste Weg.

Das sittliche Problem versinnlicht die Poesie entweder in einer That, — wo es als werdend erscheint, oder in einem Zustand — wo es in dem fertigen Resultat gebunden ist. Im Ganzen und Großen genommen, ist dies der wesentliche Unterschied zwischen Tragödie und Komödie.

Ich meine das so. Die Tragödie stellt die Leidenschaft zugleich als das Recht, als die Schuld und als das Schicksal des Helden dar. Nur wo diese drei scheinbar widersprechenden Bestimmungen sich identificiren, ist von einer dramatischen Kunst im höheren Styl die Rede. Es ist daher ebenso verfehlt, den tragischen Helden an dem Gewebe äußerlicher Zufälligkeiten untergehen zu lassen — an dem, was man „Verhältnisse," Sitte, Convenienz u. s. w, nennt, als an der inneren Zufälligkeit, der Bestimmtheit durch Vorurtheile, Wünsche, Meinungen u. s. w., die lediglich in der Zeit liegen. Der tragische Eindruck ist nur in dem Falle rein, wenn wir ebenso die innere Nothwendigkeit der Leidenschaft, als die innere Nothwendigkeit des Schicksals fühlen und erkennen, wenn wir die Hand des Gottes verehren müssen, indem sein Schlag uns erschüttert; und wenn die Leidenschaft, indem wir sie verdammen, sich dennoch in uns selbst reproducirt. Eine Leidenschaft, die aus der Willkür, ein Schicksal, das aus dem Zufall entspringt, kann uns nur so lange tragisch erschüttern, als wir selbst über den sittlichen Horizont, der den Poeten befangen hielt, nicht hinaus sehen. Als der Vergänglichkeit entzogen, empfinden wir nur diejenige tragische Kunst, die das ewig Menschliche darstellt.

Ein Beispiel. Die Tragödie des Faust erschüttert uns nur so lange, als wir seine Leidenschaft für berechtigt halten. Sobald wir seine Wünsche — Alles zu wissen, Alles zu genießen, trotz der Endlichkeit der Person — in ihrer Widersinnigkeit begreifen,

geht der tragische Eindruck seines Schicksals verloren. Das Widersinnige — und alle blos den Irrthümern einer bestimmten Zeit entsprungene Leidenschaft fällt in diese Kategorie — kann nur in einer Form poetisch idealisirt werden — in der Komödie. Die Komödie ist eine Poesie des Scheins, die Lösung blos eingebildeter Conflikte.

Man wundere sich daher nicht, wenn ich in den folgenden Skizzen die Charaktermasken, die eigentlich dem Lustspiel angehören sollen, zum Theil aus tragischen Poeten entlehne. Es soll das zugleich eine Kritik jener Poeten und ihres sittlichen Standpunktes sein.

Diejenigen Charaktere, welche wir als Resultate einer Zeit, die mit ihren sittlichen Problemen nicht ins Reine gekommen, die also noch in ihrer Form unfertig geblieben ist, begreifen, gehören — als Hauptgegenstand — nur ins Lustspiel, ebenso wie die Schicksale, die nur aus der Verwickelung conventioneller Einseitigkeiten hervorgehen. Ob die eine Kunstform das Recht hat, nebenbei mit dem Material der andern zu operiren, lasse ich hier dahingestellt sein, nur Eins will ich bemerken: der tragische Ausgang ist für eine Tragödie unerläßlich, aus dem einfachen Grunde, weil sonst der Conflikt sich als ein blos scheinbarer, also dem höheren Bewußtsein gegenüber als ein komischer erweist, und weil es das Publikum mit Recht dem Dichter als eine Beleidigung auslegt, wenn er mit seinen Empfindungen spielt, sein sittliches Gefühl vexirt.

Die Komödie hat es also einerseits mit Charakteren zu thun, die nicht der Ausdruck des allgemein Menschlichen sind, sondern die in sich selbst widersprechenden Resultate einer unfertigen Sittlichkeit. Dahin gehören auch die Leidenschaften, die sich auf den Schein beziehen. Ehrgeiz, wo wirklich Kraft da ist, Liebe, Zorn über Verletzungen der persönlichen Integrität u. s. w. sind Leidenschaften, die zum Wesen des echten Menschen gehören, also tragisch, ebenso wie die Collisionen dieser verschiedenartigen Motive; mit Leidenschaften dagegen, die sich nur auf eine Einbildung beziehen, z. B. Geiz, oder die in das Gebiet der Pathologie fallen, wie Spielsucht und Trunksucht, die Würde des Tragischen zu beflecken, war nur in unserm wunderbaren Säculum möglich.

Andererseits kann das Schicksal, über das wir lachen sollen, nur ein Spiel des Zufalls sein, oder, wenn die Personen activ auftreten, Intrigue, d. h. Verwickelungen des endlichen Verstandes. In diesen beiden Elementen — den Figuren oder den Situationen — liegt das Komische, und je roher die Form des Lustspiels ist, desto einseitiger wird das eine oder das andere hervorgekehrt werden. Situations- oder Intriguenspiele mit ganz farblosen, hölzernen Figuren, wie in den italienischen oder spanischen Masken, oder Zerrbilder eines komischen Charakters nach der Weise la Bruyères, wie in einem großen Theil des englischen Lustspiels, gehen zuletzt in bloße Posse aus, und verlassen das Gebiet der Kunst.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Man vergesse nicht, daß der Gegensatz zwischen Tragödie und Komödie nicht abstract gefaßt werden darf. Freilich sind die Personen der Tragödie freie Individuen, die Personen der Komödie Typen; der Boden der Tragödie ist die allgemein menschliche Sittlichkeit, der Boden der Komödie die endliche Convenienz. Aber das freie Individuum ist nicht ohne Bestimmtheit, die lustige Person nicht ohne Individualität und nicht ohne ideale Basis zu denken. Gerade in dem Hereinragen des Idealen, des rein Menschlichen in die Zufälligkeit des komischen Kontrastes, in dem es nicht aufgehoben, sondern nur gebrochen erscheint, liegt der größte Reiz des Lustspiels, und diese Seite ist es, die wir an ihm aufzufassen gedenken. Denn der Spaß, hinter den sich nicht ein relativ ernstes Problem versteckt, gehört nicht in die Geschichte der menschlichen Cultur. Nur hat der Lustspieldichter, der für das Bedürfniß des Tages arbeitet, in der Regel nicht das Bewußtsein dieses Verhältnisses, weil er selber in dem Kreise steht, den er darstellt. Ueber den einfachen Gegensatz der ungebildeten Subjectivität und der gedankenlosen Convenienz hinauszugehen, ist das Zeichen des großen Dichters — eines Aristophanes und Shakespeare.

Ein rascher Blick auf die Geschichte des Lustspiels wird diesen Gedanken verdeutlichen.

Nach Aristophanes, der bis jetzt noch in der Poesie ohne Gleichen ist, gewann das Lustspiel von Athen sogleich diejenige Form, die es bis auf den heutigen Tag behalten hat. Abgesehen von den Situationsposſen, Menächmen u. dgl., war der wesentliche Gegenstand immer eine Heirath, die trotz mancher Schwierigkeiten zu Stande kommt. Es ist beiläufig ein großer Fortschritt des neunzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht eben rühmlich für seine Moralität, daß was nach der Hochzeit vorgeht, nicht mehr hinter den Coulissen bleibt. — Die Intriguen der Heirath bedingten sofort eine Reihe nothwendiger Masken, die zwar mit der Lokalfarbe wechselten, die sich aber in ihrem wesentlichen Zuschnitt immer gleich blieben. Der verliebte Alte oder der geizige Vater, der gefoppt werden muß; der Liebhaber; der verschmitzte Sklave, der, obgleich sein Leben zur Verfügung des Herrn steht, dennoch mit ihm ein dreistes Spiel zu treiben wagt, weil er im Gefühl seiner überlegenen List der Ketten spottet; endlich die vermeintliche Fremde, die nach Athenischem Gesetz keinen Bürger heirathen darf, von der aber zum Schluß durch Vermittelung irgend eines deus ex machina sich ergibt, daß sie aus einer Bürgerfamilie herstammt: das ist ungefähr der ganze Apparat des menandrischen Theaters, den wir in den römischen Nachahmungen des Terenz wiederfinden. Es ist immer nur ein Wechsel der Combination, die wesentlichen Ingredienzen des Lustspiels bleiben die nämlichen, wenn auch, wie bei Plautus, hin und wieder eine unmittelbar angeschaute Charaktermaske von localer Färbung eingeschwärzt wird.

In den Masken der italienischen Pantomime erkennen wir leicht die alten Lustspielfiguren wieder, nur sind sie nach allen Seiten hin komisch-phantastisch

idealisirt, und die Situation zieht sich in den engsten Kreis des Burlesken, in den handgreiflichen Schwank zusammen. Der gefoppte Pedant, der Dottore, stellt in der Regel den Vormund der Colombine vor; der glückliche Liebhaber, Arlechin, ist zugleich der verschmitzte, behende Sklav; die tölpelhafte Seite des letzteren kommt im Pierrot zur Erscheinung u. s. w. Es ist das leichte, lockere Leben, wie es in Italien immer zu Hause war, so lange es der Ernst des römischen Staatswesens nicht niederdrückte. Die phantastischen Figuren, Türken, Chinesen, die Götter der Mythologie, Pluto, Cerberus, oder komische Professionen, der Arzt u. s. w., dienten nur als Staffage. In dem italienischen Ballet, wie es Molière zu Paris vorfand, hat man diese ganze Reihe lustiger Figuren in buntester Fülle beisammen. Beaumarchais' Barbier von Sevilla ist das alte Fastnachtspiel: der Dottore, Rosine als Colombine, Basil der Pierrot, aber der Arlechin hat im Figaro eine sehr bestimmte, concret-historische Gestalt angenommen und sich zu einer Charaktermaske in unserm Sinn erweitert.

Ist in den italienischen Masken die ethische Ausbeute sehr dürftig, da der Spaß sich lediglich auf die allergröbsten Verwickelungen beschränkt, und da bei dem Mangel einer festen politischen Grundlage im modernen Italien, ohne die sich ein sittliches Wesen nicht denken läßt, alle Gestalten sich in stoffloser Ironie verflüchtigen, so ist die Lust an diesen Gliederpuppen doch immer berechtigt, weil die Figuren naiv gehalten sind. In der spanischen Comedia de capa y espada dagegen finden wir dieselben Typen, aber auf Stelzen. Die Charaktermasken des Calderon'schen Lustspiels sind Mosaikarbeiten der Reflexion. Die Cavaliere sind zusammengeflickte Phrasen aus dem Catechismus romantischer Ehre, die Graciosos die abstrakten Harlekine ohne irgend eine ursprüngliche Laune. Die verschrobene Convenienz jener spanischen Hidalgos wäre der vortrefflichste Gegenstand für ein Lustspiel, aber die Dichter sind vollständig befangen in dem Netz dieser eingebildeten sittlichen Bestimmungen, ihre Aufgabe ist lediglich ein Rechenexempel des combinirenden Verstandes. Wenn man von der Geschicklichkeit dieser Combination absieht, so muß man Lope und Calderon um so tiefer stellen, da ihnen Cervantes vorausgegangen war, und jene beiden Figuren im Don Quixote und im Sancho mit dem köstlichsten Humor idealisirt hatte, die nachher wieder in der alten, festgewordnen Sittlichkeit erstarrten.

Im englischen Theater ist es gerade umgekehrt. Der Faden der Handlung ist stets so lose als möglich, die Verwickelung ungeschickt, die Anlage des Ganzen auch bei den besten Dichtern von einer wahrhaft primitiven Rohheit. Aber vom ersten Anfang an bis auf unsere Tage, von Shakespeare bis auf Dickens und Thackeray — denn auf die Form, ob Roman oder Theaterstück, kommt es in England nicht viel an — welche Fülle concreter, lebendiger, mit sicherer Hand gemeißelter Gestalten! Die „lustigen Weiber von Windsor" sind gewiß ein schlechtes Stück, aber wer Sinn für Poesie hat, wird doch ein größeres Interesse daran nehmen,

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

als an der künstlichen spanischen Komödie, denn man hat es nicht mit Automaten zu thun. So chargirt die Figuren, so faustdick der Humor, es ist doch überall Ursprünglichkeit und Natur, und mit einer gelinden Parodie des Dichters kann man von ihnen sagen:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

So incommensurabel auf den ersten Anblick jeder einzelne dieser Charaktere in der unbedingten Freiheit seiner Sonderlingsnatur, so fehlt es doch bei dem genaueren Studium an Typen, an Charaktermasken keineswegs. Selbst im Shakespeare taucht unter verschiedenen Formen hin und wieder eine bekannte Gestalt auf. Aber eben die neue Form ist jedesmal eine Eroberung für das Reich der Poesie. Es sind Resultate conventioneller Verwickelungen, aber durch Humor befreit und zu einer wirklichen Individualität verkörpert. Das ist die höchste Aufgabe des Lustspiels. Fallstaff z. B. ist ein Typus — der Cynismus des gemeinen Menschenverstandes gegen die idealen Anforderungen des sittlichen Wesens, die er von ihrer endlichen Seite ganz richtig übersieht; er ist Ideal, denn er vermittelt seine empirische Lebensweisheit durch freien Humor; er ist in seinem Detail zeitlich und local bestimmt, und er ist wirkliche Person.

In den Charaktermasken des neuesten Lustspiels unterscheide ich drei Gruppen.

Zuerst die Typen der fixirten, conventionellen Sentimentalität, des sogenannten bürgerlichen Dramas, von Diderot erfunden, von den Deutschen mit einer Schauder erregenden Ausdauer und Virtuosität fortgeführt. Iffland ist der Höhepunkt dieser Richtung, und die Schauspielergesellschaft im Wilhelm Meister das ungefähre Abbild. Der polternde Alte, der Pedant (böse Geheimerath), der verlorne Sohn u. s. w. Die Regeln des Gemüths sind fertig, wie die Regeln der Ehre bei Calderon, aber sie sind weich, nicht spröde, wie ihre Voraussetzungen. Wahrhaft poetische, d. h. freie Gestalten haben aus ihnen nicht hervorgehn können, sie sind als Charaktermasken nur im Ganzen lehrreich.

Die zweite Gruppe sind die satyrischen Figuren, gegen einzelne, blos zeitliche Verirrungen gerichtet, in der Art, wie der bourgeois gentilhomme von Molière, die meisten Lustspiele von Holberg. Auch Kotzebue ist reich daran (die Organe des Gehirns, die Sucht zu glänzen u. s. w.). Solche Satyren verlieren ihren Werth mit dem Aufhören ihres Gegenstandes, wenn sich nicht in dem Inhalt desselben ein allgemeiner sittlicher Conflict ausspricht, wie es bei dem Tartuffe der Fall ist, auf den wir noch zurückkommen. — Die schlechteste Art dieser Satyre sind die Lustspiele unserer romantischen Schule, trotz alles phantastischen Aufputzes, weil sie lediglich aus literarischer Animosität hervorgehn, und weil ihre komischen Personen nur als Träger mißliebiger Ansichten Existenz haben.

Die dritte Form und die höchste des modernen Lustspiels sucht einen zeitlich

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

bedingten, aber nicht zufälligen, sondern geschichtlich berechtigten sittlichen Contrast zu überwinden. Es liegt auf der Hand, daß eine derartige Aufgabe leicht Tendenz bleibt, aber auch als solche ist sie, z. B. bei unserer jungdeutschen Schule, anzuerkennen. Auch Molière's Misanthrop, Lessing's Freigeist und Tellheim sind über den Versuch nicht hinausgekommen; eben so wenig Beaumarchais, der aber in seiner Trilogie über den modernen Ehestand für den Lustspieldichter ein nicht zu umgehendes Vorbild aufgestellt hat. Das neueste französische Theater (ich erinnere an Scribe's Une chaîne) hat es, Dank der Frivolität seiner Dichter! erreicht, für die Darstellung sozialer Probleme eine Art classischer Form zu finden, die wir Deutschen um so besser kritisch zu würdigen verstehen, je fremdartiger, ja in gewisser Beziehung unheimlicher uns die Lösung jener Conflicte vorkommen muß. Es versteht sich von selbst, daß die letzte Gattung den Hauptgegenstand meiner Kritik bilden wird.

Um noch einmal auf den Inhalt meiner Aufgabe zurückzukommen: sie besteht darin, die Resultate sittlicher Probleme, wie sie sich in den Charaktermasken der modernen Poesie plastisch gestaltet haben, kritisch zu analysiren, sie in ihrer geschichtlichen Basis zu verfolgen, und so aus dem Spiel den Ernst des dahinter verborgenen ethischen Conflicts zu entwickeln. — Das Nähere kann sich erst in der einzelnen Ausführung ergeben.

1. Der Blasirte.

Erste Scene. Ein noch junger Cavalier, in reichster spanischer Tracht, sitzt an einer wohlbesetzten Tafel. Schwarzes Haar, blasses Gesicht, wie es die Weiber lieben, und jenen Vampyrblick, dem kein Weib widerstehen kann, weil man tief hinabschaut, ohne einen Boden zu finden. Die Züge etwas schlaff und abgespannt, aber voll Geist, um den feinen Mund schwebt beständig ein spöttisches Lächeln. Ein behender Bediente mit spitzbübischer Physiognomie ist um ihn beschäftigt, ein Trupp Musikanten spielt eine Menuet aus Figaro, tausend Kerzen verbreiten ein wunderbares Licht, fremdartige Blumen winden sich um die gothischen Fenster, ein paar anmuthige Phrynen — das darf nicht fehlen — bringen in das sonst beleidigende Stilleben des luculischen Mahles die Beweglichkeit, die ihm allein seinen cynischen Charakter nehmen kann. Der Cavalier spielt mit dem Degen, der sich in manchem Duell mit Blut gefärbt, und überblickt behaglich ein Register, in welchem die Portraits aller seiner „Opfer" gesammelt sind, der blonden, braunen u. s. w., die er verführt und dann im Stich gelassen. Das Register nimmt die ganze Wand ein, der Portraits sind 3—4000. Ein Haufe Bauern, denen er ihre Liebsten abspenstig gemacht, hat ihn erschlagen wollen, er ist entkommen, hat im Uebermuth noch die Statue, die als Denkmal eines von ihm Getödteten aufgerichtet war, zu Tisch eingeladen, und will nun ruhig essen. Er wird gestört. Zuerst eine verlassene Geliebte, die seine Kniee umfaßt und ihn

beschwört, er solle seinen ruchlosen Wandel aufgeben. Er bietet ihr ein Glas Champagner an. Dann jener steinerne Gast, den er eingeladen, und der ihn im Namen des Himmels in ernsten Posaunentönen bedroht, wenn er sich nicht bessern will. Schauderhaft, aber ich bleibe doch liederlich! Endlich der Gottseibeiuns, der im Feuerregen herniederstürzt und den frevelhaften Spötter in die Hölle nimmt. —

Zweite Scene. Die nämlichen, Don Juan und Sganarelle, im Begriff, auf den Blocksberg zu klettern. Es ist die Walpurgisnacht, im wüsten Getümmel braust ein bachantischer Hexenhaufe an ihnen vorüber, sich in dem teuflischen Sabbat zu berauschen. Der Teufel hält Cour, von Norden, Süden, Osten und Westen strömen die Züge seiner Gläubigen wie Geyer durch die Luft, ihn anzubeten. Wie kommen jene beiden in eine so schlechte Gesellschaft? Don Juan will sich zerstreuen und nebenbei dem Blutbann aus dem Wege gehn, er hat eben ein neues „Opfer" im Stich gelassen, ein liebes Kind, mit dem er so lange über Gott, Liebe, die Blumen und Sterne philosophirt, bis dieses platonische Treiben das gewöhnliche Ende nahm. Gretchens Bruder, der ihre Ehre rächen wollte, ist von Don Juan getödtet, ihre Mutter ist vor Gram gestorben, ihr Kind hat sie in's Wasser geworfen und erwartet nun im Kerker, vom Wahnsinn ergriffen, den Spruch des Gerichts. Don Juan sieht noch eben so jung aus, wie in der vorigen Scene, er hat noch das nämliche Gesicht mit dem Vampyrblick, aber seine Jugend ist diesmal eine Hexerei, er hat schon früher lange gelebt, Theologie, Medizin, Jurisprudenz, die alten und neuen Sprachen studirt, und sich überzeugt, daß er damit doch nichts wisse, und daß man überhaupt nichts wissen könne. Warum? Weil die ganze Wirklichkeit nirgend anders zu suchen ist, als in der Einbildung. Er hat also seine anatomischen Präparate, seine Retorten und vergilbten Pergamente, seine Käfersammlungen und phrenologischen Schädel, kurz den ganzen Apparat seines Wissens, die Trümmer der realen Welt, die seine Phantasie zerschlagen, der einen Hälfte seines Wesens, dem gelehrten Wagner, zurückgelassen, die andere Hälfte setzt sich auf den Zaubermantel der absoluten Phantasie und vagabondirt durch alle Welten herum, Ein Bild im Herzen, das ein Zauberspiegel ihm gezeigt: die schöne Helena von Griechenland, das Weib an sich, zugleich blond und braun, mit fromm blauen und schelmisch schwarzen Augen, mit sinniger Blässe und strahlender Gesundheit, voller Geist und naiv wie ein Kind, das Weib, mit einem Wort, das zugleich Jungfrau und Mutter ist. Dieses Weib will er ganz genießen, wie er die Wahrheit ganz sehen will: die Knospe soll in demselben Moment als entwickelte Blume, der Keim als tausendjähriger Baum erscheinen; die Schale soll durchsichtig und doch farbig und fest sein; jedes einzelne Ding soll sich den lügenhaften Einflüssen der Sonne, des Lichtes und der Wärme, so wie der Abhängigkeit von Erde und Wasser entziehen, und doch leben. Natürlich wird er nie befriedigt werden, und als er daher dem Teufel

seine Seele verschrieb, hat er die Bedingung gesetzt, er wolle ihm erst dann angehören, wenn er einen Augenblick fände, in welchem er Alles auf einmal sei, Alles auf einmal thue, Alles auf einmal genieße. Der Augenblick wird nicht kommen, denn die Blonde ist nicht braun, die Blasse nicht roth, die Jungfrau hat nicht das Interessante der Mutter, die Mutter nicht das Frische der Jungfrau. Im Genuß empfindet er nicht die Ruhe des Schlafs, im Schlaf genießt er nicht das Selbstbewußtsein. So wird er die Last der Unzufriedenheit, dieses stolze Bewußtsein der Fähigkeit, ein Verlangen zu hegen, dem der Augenblick nie gerecht wird, so lange büßen können, bis die Stunde kömmt, wo tausend Seelen in einem mathematischen Punkt Fandango tanzen. Bis dahin wird er sich mit seinem Gefährten unterhalten, der beiläufig noch älter ist, als er, älter als Methusalem, so alt als der liebe Gott, in dessen Schatten er ruhte, als die Welt geschaffen wurde; der närrische Geist des Widerspruchs, der immer fragt, warum ist 2 mal 2 blos 4, und nicht zugleich auch 5, oder wozu wird man geboren, wenn man doch sterben muß u. s. w. und der eine kindische Freude daran hat, wenn der liebe Gott ihm nichts zu sagen weiß, als dieses: Ein Narr kann mehr fragen, als tausend Weise antworten. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Freunden und Verbündeten ist der, daß der eine sein Ideal — eben jene Frage des Narren — als sein Recht, und daher sein Schicksal, keine Antwort zu erhalten, als seine tragische Bestimmung betrachtet.

Die Scene hat keinen Schluß, denn die Variationen jener Frage sind unendlich. Die beiden Reisenden sind bloße Zugvögel.

Was weben die dort am Rabenstein? —
Weiß nicht, was sie schaffen und treiben. —
Schweben auf, schweben ab, neigen sich, beugen sich. —
Eine Hexenzunft. —
Vorbei! Vorbei! —

Dritte Scene. Wir sind in einem Kirchhof. Sganarelle oder Mephistopheles schaufelt in einem offenen Grabe, spielt mit den Schädeln, die er aufwirft, und singt dazu ein lustiges Schelmenlied.

In Jugendzeit ich liebte, ja liebte,
Mich dünkt, das war sehre süß.
Die Zeit hinzubringen, wie ich das übte,
O mich dünkt, nichts besonderes war dies.

Faust steht vor ihm, betrachtet die Gebeine und philosophirt darüber, ob wohl Alexander's Schädel auch so riechen mag. Hier ist endlich ein Feld, auf dem seine Melancholie sich weiden kann. Am Weibe hat er keine Lust mehr, denn seine Phantasie, die nicht den Augenblick, d. h. nicht die Realität, sondern das zeitlose Sein zu umspannen strebt, malt ihm die kommenden Runzeln unter der frischen Wange, malt ihm die Todtenwürmer, die einst an ihr zehren werden.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Das Wissen hat seinen Gegenstand verloren, denn es gibt nichts Ewiges; was man wirklich nennt, ist ja nur ein Wechsel von Erscheinungen. Man fordert ihn auf, zu handeln; das Gewissen stellt sich ihm als mahnendes Gespenst gegenüber, auch die eigene Unruhe treibt ihn. Aber wozu handeln? Recht und Unrecht erzeugt erst der Gedanke, und den Gedanken stört eine unruhige Fliege in seinem Weg. Wozu handeln? Es nimmt ja alles zuletzt ein gleiches Ende, und auch nur das Nächste mit Sicherheit zu berechnen, reicht keine Weisheit aus. Er hat keine Freude am Leben, weil ihm der Glaube an seine Realität fehlt. Nur Eines steht ihm fest, er muß daran glauben, weil er es fürchtet — der Tod. Der Tod ist das einzig Gewisse, und dieses Einzige verschließt sich dem Verständniß. Das Nichtsein, die wahre Realität ist unbegreiflich.

Und nun die Welt, die nach Freuden jagt, die in unverdrossner Arbeit, mit Noth und Sorge sich Werke schafft, die doch vergehen müssen! welche liebt, wo sie doch nur Traumgestalten, Einbildungen sich gegenüber findet! Diese Narrenwelt wirbelt in einem wüsten Kreise um seine Sinne, er sieht wunderbare Gestalten, einen Sarg, in dem seine Geliebte liegt, die seinetwegen wahnsinnig geworden ist und sich ertränkt hat, Brüder, die ihren Schmerz um ihren Tod in wüsten Bildern auszumalen suchen; er wird mit angesteckt, er überbietet die Bilder, seine Phantasie wird rege; man treibt ihn zu handeln, er schwärmt sich in Pläne hinein, die aber nur so lange aushalten, als die persönliche Gefahr ihn stachelt; zuletzt trifft ihn im Spiel ein vergifteter Degenstoß, er greift noch rasch nach dem Schwert, und tödtet seine Mörder. Die ganze Familie kommt in das Haus des alten Maulwurfs, des ironischen Mephistopheles, der seine Schelmenliedchen dazu singen wird, wie er es über Yorik's Schädel trillerte. —

Wir haben hier in den Bildern großer Dichter jenes Gespenst versinnlicht, das in unserer Poesie immer von Neuem auftaucht, so oft wir uns auch vorstellen, es los zu sein, wie ein böses Traumbild, das wir nicht abschütteln können, wie wir uns auch anstrengen, zu erwachen. Wir werden es erst dann überwunden haben, wenn wir im Stande sind, darüber zu spotten. Ein Cervantes, der Don Juan, Faust und Hamlet zu einem Don Quixote idealisirt, und die neue Zeit ist frei von diesem Spuk der Romantik. Wir kommen dazu — doch ich will nicht vorgreifen.

Zunächst haben wir zu fragen: wo ist die Quelle dieser Blasirtheit? d. h. dieses Gefühls von dem unendlichen Contrast zwischen dem, was der Geist wollen kann, und dem, was die Wirklichkeit ihm bietet.

Warum kennt das Alterthum diese Erscheinung nicht? — Weil es fromm war, weil es das Individuum herabdrückte, weil es die Kraft mit dem Maß, der Grenze der Kraft identificirte, weil ihm die gesammte Natur in ihrer Nothwendigkeit höher stand, als das einzelne Herz in seinen wechselnden Stimmungen, weil

es nur Bestimmtes wollte, suchte, fragte, und daher nur einen endlichen Schmerz empfinden konnte, nicht den wüsten Traum des sogenannten Weltschmerzes, weil es die Götter, d. h. die Weltmacht ehrte, auch wo es sie nicht verstand.

Als aber die Lehre aufgestellt wurde, daß der Mensch, d. h. der Einzelne, der Mittelpunkt sei, um den die Welt, vorsehend und versuchend, sich drehe, als jeder Lump sich zum speciellen Zweck Gottes hinaufschraubte, und die Natur zum Gegenstand seiner egoistischen Neigungen herabsetzte, da wurde es möglich, daß die Unendlichkeit der sogenannten geistigen Ansprüche im Contrast mit der Bestimmtheit und also Endlichkeit der Welt zu jenem kranken Glauben führte, die Welt mit ihrem Gesetz sei ein Jammerthal, eine Lüge, sie sei geradezu der Feind des Menschen, das Reich des Teufels.

Ich darf nicht erst daran erinnern, daß das Christenthum es war, welches jene Lehre zum Glauben der Welt erhob.

So lange nun die Menschen beim Glauben blieben, verlegten sie die Erfüllung ihrer maßlosen und widersprechenden Wünsche ins Jenseits, und quälten sich damit ab, den Widerspruch derselben, die Natur, im eignen Fleisch zu verfolgen. Sie fanden die Befriedigung ihres Selbstgefühls in einer grenzenlosen Demüthigung, sie traten ihre irdischen Freuden, ihren irdischen Verstand, ihre irdische Neigung in den Koth, nur um ihrer eigentlichen Bestimmung durch den Contrast ein glänzendes Relief zu geben. Wie ein Wurm wand sich der Mensch im Staube vor seinem Gott, und rechtete doch mit ihm in seinen Werken, quälte ihn mit den leidenschaftlichen Forderungen seiner Sehnsucht. Ich erinnere beiläufig daran, daß der Uebergang von raffinirter Sinnlichkeit zur raffinirten Pönitenz, daß die Gestalt der Magdalena ausschließlich dem Christenthum angehört. Den Griechen war sie unbekannt. Aber die Sünderin und die Büßende fallen in ihrem wesentlichen Inhalt zusammen; erst war der maßlose Genuß unmittelbar, dann sollte er für die Ewigkeit erkauft werden durch maßloses Leiden.

Als der Fortschritt der Wissenschaft dem Jenseits einen Raum nach dem andern streitig machte, als der Himmel sich ganz in dunkle Ferne verlor, blieb die Maßlosigkeit der Ansprüche und der Einbildungen, und folglich die Verachtung der Wirklichkeit, die ihnen nicht gerecht wurde. Daß man sich wünschte, alle Weiber der Welt hätten nur Einen Mund, um in Einem Kuß unendliche Seligkeit zu erschöpfen, das kam allenfalls auch schon zu den Zeiten des Nero vor, der im Uebermaß der Macht zuletzt nicht mehr wußte, was er sich für einen Wunsch ersinnen sollte, um einmal zu wechseln; aber daß man diesen Wunsch als einen Rechtsanspruch der Natur ins Gesicht schleuderte, und indignirt darüber war, daß sie ihn nicht acceptirte, das blieb dem romantischen Zeitalter vorbehalten. Eben so war es mit dem sogenannten Wissensdrang, der darauf herauskam, daß man sich mit seinem ganzen Ich in ein kugelrundes Auge verwandeln, und die gesammte Welt in einer Kugelfläche sich gegenüberstellen wollte, um sie mit Einem Blick zu

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

überschauen, die Ewigkeit in einem Moment. Nicht anders war es ferner mit der Coquetterie der Tugend, die sich darüber abquälte, ob nicht die Reinheit des Opfers befleckt würde durch die Neigung, mit der man es brachte; die denselben Maßstab an das Urtheil über Andere legte, und, da es sehr leicht ist, bei der Analyse auch der besten Handlungen persönliche Motive zu entdecken, weil man nicht handeln kann, ohne persönlich betheiligt zu sein, sich endlich mit dem Resultat befriedigte, die Welt sei aus Egoismus zusammengesetzt, und man sei nur dadurch darüber erhaben, daß man es wisse.

Indem sich der Einzelne für den Mittelpunkt der Welt ansieht, ist ihm ideal, was er in sich zu finden vermeint — als Wunsch, als Frage, als Stimmung — vor der Realität als solcher hat er keine Ehrfurcht; er haßt die Natur, weil sie sich seinen Launen nicht preisgibt, und eben drum auch die Gesellschaft. Aber gerade in dieser Isolirtheit ist er selber das Gegentheil des Ideals: er ist böse, er ist unfrei und — er ist albern. Eine bittere Wahrheit, die wir dieser anspruchsvollen Charaktermaske nicht verschweigen können. Eine Analyse der Bestandtheile, aus denen sie zusammengeflickt ist, wird es ergeben.

Der abstracte Gegensatz zwischen Geist und Natur, zwischen Idee und Wirklichkeit, der im Mittelalter noch den Reiz der Naivität an sich trug, wie das ganze Leben, reflectirte zuerst im Zeitalter der Reformation, dann in der poetischen Sturm- und Drangperiode des 18. Jahrhunderts. Das Jahrhundert der Reformation erfand jene drei Masken, die Sturmperiode dichtete sie aus, die Romantik rundete sie zu einer Doctrin ab, und stellte sie auf ihren aus chinesischem Spielzeug aufgestapelten Altar, wie die Israeliten das goldene Kalb. Unserer Zeit ward die Aufgabe, ihn zu überwinden.

Wir überwinden den Gegensatz, indem wir ihn zerlegen.

Von den Masken, in welche sich die Blasirtheit versteckt, ist Don Juan die handgreiflichste: der raffinirte Egoismus und die Nichtachtung sittlicher Schranken. Mit dem Wort Egoismus verbindet unsere Romantik zwei ganz verschiedene Begriffe, aus deren Vermischung die sinnlosesten Vorstellungen hervorgehn. In dem Sinn, daß der Mensch bei allen Bestrebungen, wie ideal sie auch aussehn, sich selbst zum Zweck hat, ist jeder Mensch Egoist, und kann es nicht anders sein, wenn er nicht überhaupt aufhören wollte zu sein. Auch wenn man stirbt für eine große Sache, ist es nur, weil man sich darin betheiligt und befriedigt. Nur der gebildete Cynismus bringt die Gesellschaft hervor und erhält sie; nur aus ihm entspringen Wissenschaft und Kunst. Eine andere Sache ist es aber mit dem künstlichen Egoismus, d. h. dem Cultus, den man mit seiner schlechten Persönlichkeit treibt, dem unruhigen Sinnen und Trachten, sich in jedem Augenblick in werthloser Lust zu befriedigen. Je werthloser die Beschäftigung ist, in der man sich zu genügen pflegt, d. h. je weniger allgemein menschlichen Inhalt sie bietet, desto raffinirter wird der Egoismus, d. h. die Sonderung der persönlichen

Interessen von den allgemeinen der Gesellschaft. Der liederliche ist der schlechteste Egoist, weil seine Beschäftigung den geringsten objectiven Werth hat. In der Regel ist stark hervortretender Egoismus, wenn er sich mit einer gewissen Prätension geltend zu machen weiß, ein sicheres Zeichen von der Fäulniß der Gesellschaft, die eben darin besteht, daß der Einzelne sich nicht mehr innerhalb der Gesellschaft realisiren mag. Die Zeiten eines Nero, einer Messaline, eines Heliogabal sind darum so reich an praktischen Don Juans, weil aller praktische Verstand aufgehört hatte. Wer das Mittel in Händen hatte, kam in der Unruhe seiner Gelüste auf die wahnsinnigsten Einfälle, er ließ sich ein Gericht Pfauenzungen kochen, oder er ließ Tausend Sklaven von wilden Bestien zerreißen, um seine abgestumpften Sinne zu kitzeln, oder er zündete, um ein recht kolossales Schauspiel zu haben, die Stadt der Cäsaren an. Wer die Mittel nicht hatte, ersetzte den wirklichen Genuß durch phantastischen, er wurde z. B. Christ, wozu übrigens auch der Mächtigste zuletzt kommen mußte, weil ihm endlich zur Lust die physische Befähigung abging. Schon jene Hinrichtungen sind eigentlich ein blos phantastischer, eingebildeter Genuß. —

Wenn man die moderne französische Poesie verfolgt, so glaubt man, sich in schlechten Reminiscenzen aus dem römischen Kaiserreich zu bewegen. Zuerst ist die Unsittlichkeit noch naiv — ich erinnere an die Chronik des Oeil de boeuf, die Memoiren des Ritter Lauzun, die Geschichte der Ninon de l'Enclos, die Romane des jüngern Crebillon und Andere — diese eben so lustigen als kläglichen Bilder von den Roués aus den Zeiten der Regentschaft. Das Eigenthümliche und Häßliche ist nur, daß man bei den wüsten Orgien der Leidenschaft, daß man selbst im Rausch eiskalt und nüchtern bleibt, daß man selbst im Sinnestaumel weltlich reflectirt. Dann kommt aber ein zweites Moment hinzu, hervorgegangen aus dem Gedankenvorrath, den die neue Zeit nicht überwinden kann, so sehr sie sich in Materialismus versenkt; das Bestreben, auch das Geistige zu corrumpiren. Ein sehr lehrreiches Buch sind in dieser Beziehung die Liaisons dangereuses. Der Roué, welcher die Hauptrolle spielt, will die tugendhafte Frau eines Andern verführen, in die er beiläufig wirklich verliebt ist. Der natürliche Weg wäre, ihr die tugendhaften Bedenken auszureden, oder sie wenigstens durch Sinnlichkeit zu übertäuben. Aber das genügt unserm Don Juan nicht. Im Gegentheil schärft er ihre Gewissensbisse, und trotzdem muß sie sein werden; er weidet sich an ihren geistigen Qualen, wie Nero am Schmerzgeheul der Opfer, die er schinden oder langsam verbrennen ließ. Zuletzt, als ihm nichts mehr zu wünschen übrig bleibt, schreibt er ihr einen lakonischen Brief: „Liebes Kind, ich habe mir nur einen Spaß mit dir gemacht, geh' in Gottes Namen zu deinem lieben Mann zurück." Und wozu das alles? Um einer ganz verderbten Frau, der Theilnehmerin seiner frühern Laster, gegenüber, mit einer noch größern Verderbtheit renommiren zu können. Diese Frau übersieht und betrügt ihn, die Andere stirbt, er steht als

Narr seiner eignen Eitelkeit da, die ihn von der Meinung der Schlechten abhängig gemacht hat. Das ist überhaupt charakteristisch für diese Wollüstlinge, daß sie trotz aller Opposition gegen Gesetz und Sitte Sklaven der Meinung sind, Sklaven der verkehrten Convenienz ihres Kreises, vor dem lächerlich zu erscheinen sie ängstlicher besorgt sind, als der ehrsame Spießbürger, die polizeilichen Verordnungen zu übertreten. Es liegt zu nahe, daß eben so, wie sie in Beziehung auf ihre schlechte Gesinnung renommiren, sie in Beziehung auf ihre Erfolge aufschneiden, und es wundert mich nur, daß noch Niemand den Muth gehabt hat, einen gelinden Zweifel zu hegen, ob auch das berühmte Register Leporello's exact ist. Auffallen muß es wenigstens, daß Don Juan vor den Augen des Publikums kein einziger seiner Verführungsversuche gelingt. Er wird wohl etwas aufgeschnitten haben, die Eitelkeit hat eine wunderbare Phantasie.

In jener Abhängigkeit von der Meinung liegt trotz des kläglichen Eindrucks, den sie im Ganzen macht, immer noch der einzige moralische Fonds, der die Liederlichkeit des französischen Roué von der des römischen Schwelgers unterscheidet. Der Roué bleibt immer Cavalier, und bindet sich an gewisse conventionelle Bestimmungen; es gibt einen Point d'Honneur, den er nicht aus den Augen setzen darf. Ein Schurke darf er sein, eine Memme nicht. Dies ist der eine Punkt, von dem aus die Macht des Guten sich bethätigen darf.

Verschlimmert wird die Sache dagegen durch einen andern Umstand. Da die Leidenschaft nicht mehr natürlich entsteht, sondern als Object des Genusses gesucht wird, so ist die kalte Bosheit bei der Verfolgung derselben schon begreiflich. Balzac, dessen Romane (L'histoire des treize, Père Goriot u. s. w.) vielleicht das beste Bild jener blutgierigen Wollust, jener gemein berechnenden Selbstsucht geben, läßt einen seiner Roués, dem sich eine Herzogin nicht sofort ergibt, diesen Widerstand gegen seine Wünsche förmlich als Verbrechen verurtheilen, und die renitente Herzogin mit der Strafe der Brandmarkung züchtigen! Das heißt doch den Cultus der abstracten Persönlichkeit mit Consequenz ausführen. — Aber das ist noch nicht das Schlimmste. Indem man von frühster Jugend auf, wo möglich schon vor der Pubertät, in dem Dunstkreis jener Liederlichkeit aufwächst, und von ihren Traditionen sich nährt, anticipirt man die Empfindungen, die man noch nicht haben kann, und stellt sie sodann der späteren Erfahrung als das reine Ideal gegenüber, man belügt nicht blos die Welt, sondern sich selber. Wenn man sich später einmal stark betrinkt, so tauchen die Reminiscenzen dieser vermeintlichen Ideale wieder auf, man wird exaltirt oder gar sentimental! Man läßt die Thränen spielen, in demselben Augenblick, wo man Genüssen huldigt, von denen kein Thier eine Vorstellung haben würde!

Das ist der Punkt, an den unsere romantische Schule anknüpft. Sie hat die verhältnißmäßig noch immer naive Liederlichkeit der „Regentschaft" zu einer Doctrin ausgebildet, sie hat, wie sie überhaupt alle Begriffe zu verwirren, alle Poin-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

ten umzukehren verstand, sich zu einer Apotheose des Lasters, zu einer Heiligung nicht nur der Schlechtigkeit, sondern auch der Schwäche hergegeben. Bei Schriften, wie Schlegels Lucinde, und Gutzkow's Wally — die Lelia der G. Sand spare ich für eine andere Gelegenheit auf — weiß man nicht recht, ob man über das Stammeln des Blödsinns lachen, oder über den Abgrund der Unsittlichkeit, aus dem die schlimmste Fäulniß athmet, sich entsetzen soll.

Wenn E. T. A. Hoffmann seine Auffassung des Don Juan pathetisch-sentimental umkleidet, so darf uns diese Schminke nicht täuschen. Der Idealismus, mit dem dieser Don Juan sich brüstet, ist ebenso krankhaft, als die Coquetterie, mit der sich Genz eine „in schmutziger Hölle unschuldig gebliebene Seele" nennt, als der Wahnsinn des sogenannten Socialismus, der im Wesentlichen darauf ausläuft, daß die Welt jede beliebige Lais der Gasse für so keusch halten soll, als die römische Lucretia, ihr Altäre errichten wie der Madonna, weil sie eine Incarnation ist von den Leiden des Weibes.

Diese doctrinäre Blasirtheit kennen die Engländer nicht, trotz aller Uebersättigung, die von großem Reichthum nicht zu trennen ist. Ihr Spleen ist etwas ganz anderes; wenn ein Deutscher ihn darstellen will, wie es Gutzkow in seinem „13. November" versucht hat, so wird jedesmal eine Monstrosität daraus. Der Spleen ist freilich eine Krankheit, aber eine humoristische; er ist die Verirrung des an sich berechtigten Strebens, in allen Dingen autonom zu sein. Der Engländer erkennt das Gesetz an, selbst indem er es bricht, und es fällt ihm nicht ein, seine Laune, die er mit aller Zähigkeit der sächsischen Natur verfolgt, idealistisch zu überfirnissen. —

Wir haben Don Juan verfolgt, wie er in dem Fortschritt der romantischen Begriffsverwirrung sich in Faust verwandelt, wir schlagen jetzt den umgekehrten Weg ein. Die Irrfahrten des überspannten Idealismus haben denselben Ausgang wie die des überspannten Materialismus.

„Kreuzigt den Schwärmer im dreißigsten Jahre, sonst wird der Betrogene zum Schelm." Selten hat Goethe ein treffenderes Wort gesprochen. Der Ueberfüllung mit Phantasien folgt ein noch größerer Ekel, als der materielle, denn sie stumpft schneller ab, und je schneller die Illusionen sich auf einander folgen, welche die Enttäuschung nothwendig mit sich führen, weil sie ihrer Natur nach gegenstandlos sind, desto mehr höhlt sich die Kraft aus, zu glauben und zu lieben. Wer die Welt verachtet, weil sie seinen Idealen nicht entspricht, wird sehr bald diesen Idealen gegenüber das nämliche Gefühl haben, weil ihnen keine Welt entspricht, und wird zuletzt nur noch vor Etwas Hochachtung empfinden, vor der eigenen Ironie, die sich über Welt und Ideal gleichmäßig hinwegsetzt. Faust endigt im Mephistopheles, wie ja auch dieser Schalk vor grauen Jahren ein überspannter Idealist war, als er noch Lucifer hieß. Zuletzt hat er nur noch Ein ideales Gefühl, den süßen Schauer vor sich selbst, vor seiner Kraft, zugleich das unend-

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

liche Gefühl des Ideals und das Bewußtsein seiner Nichtigkeit in sich zu tragen. So ist die Frivolität, die mit einer gewissen Bosheit ausgeübt wird, nichts als ein Ausfluß ungesunder, und daher betrogener Sentimentalität, und Schriftsteller, wie Heine, bei denen das eine fortwährend mit dem andern wechselt, sind ein ebenso natürliches als widerliches Zeugniß für die Wahrheit, daß unbedingte Bejahung (Schwärmerei) nothwendig die unbedingte Verneinung mit sich führt, wie das Licht den Schatten. Die kritische Kälte, welche der schöpferischen Gluth eine Form zu geben bestimmt war, macht sich dann nachträglich in einem unfruchtbaren Sprühregen geltend: vis consilii expers mole ruit sua. Schwärmerei und Sentimentalität sind immer ein Zeichen von mangelnder Gestaltungskraft, daher die vielen verkannten Genies, die hommes incompris und die incommensurablen Faustinen, Lelias, Heloisen, Wally's, die nie die Kraft haben, etwas bestimmtes zu wollen, etwas bestimmtes zu denken, selbst etwas bestimmtes zu fühlen, und die sich daher in den breiten Strom unbestimmter Phantasien verlieren. Die Intensivität ihrer Empfindung ist nur scheinbar, weil sie eigentlich immer nur Komödie spielt; ihre vermeintliche Kraft liegt nur in dem Mangel an Widerstand, in dem wissentlichen oder naiven Ignoriren aller Schranken. Ihre Ideale entspringen nicht aus der Kraft der Liebe, sondern aus dem Gefühl der Schwäche, und aus dem Haß des Vollkommenen; sie glauben nur darum an Gott — d. h. an die Auflösung aller Widersprüche — um ihn in der Welt nicht zu finden und nach Herzenslust blasphemiren zu können. Diese Komödianten haben eine wahre Wuth, Briefe zu schreiben, und darin sich und Andere zu quälen, und die Romane, die von ihnen und über sie geschrieben werden, haben in der Regel die Form einer Correspondenz oder noch besser eines Tagebuchs; denn es handelt sich hier nicht um Erlebnisse, sondern um Phantasien und Meinungen. Als abschreckendes Beispiel führe ich die Neue Heloise von J. J. Rousseau an, wo mit dem Schreckgespenst der Tugend, dem kalten Pflichtgebot, so lange sentimental getändelt wird, bis in der Wirklichkeit der Cynismus selbst über die herkömmliche Grenze hinausgeht. Forcirte Religiosität — was wir Pietismus nennen — findet sich am meisten in einer sehr materialistischen Zeit, das Raffinement des Genusses gibt der raffinirten Geistigkeit den Reiz des Contrastes, und wer es am ausgesuchtesten treiben will, wird mit religiösen und sinnlichen Phantasien abwechseln, wie Lelia, Faustine, wie Faust vor Allem. Eigentlich liegt in diesem Phantasieleben viel Faulheit; Faulheit fürs Denken wie für den Entschluß.

So würde ich auch im Werther den charakteristischen Zug nicht in seiner vermeintlichen Leidenschaft suchen, die mir gar nicht so intensiv vorkommt, als in seiner Trägheit. Er nimmt sich das Leben, weil er damit nichts anzufangen weiß. Er hat ein gutes Herz, welches natürlich empfindet, und daher von allem Unwahren verletzt wird. Da er aber nicht die Kraft besitzt, sich eine seinen Empfindungen entsprechende Wirklichkeit zu bereiten, indem er das eine an dem andern

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

bildet, so heftet sich sein Gemüth contemplativ an jeden Gegenstand, in dem er diese Natur als harmonische Erscheinung empfindet, die er in sich selbst nur als unruhige, nervöse Sehnsucht trägt. Daher seine vermeintliche Leidenschaft für Lotten, der Drang eines Unbeschäftigten und vielfach Bewegten, sich zu concentriren; eine Passion, in der er sich ähnlich benimmt, wie der alte Ritter Toggenburg, der sich eine Hütte baut, um seinen Schatz täglich eine halbe Stunde durch's Fenster betrachten zu können, und in dieser interessanten Beschäftigung seine Tage sanft und selig beschließt, nur daß Werther ungeduldiger ist, und zur Pistole greift, vielleicht mit der ganz geheimen Nebenempfindung, sie könne ihm doch von schönen Händen mit sanfter Gewalt entwunden werden.

Lessing hat bekanntlich gewünscht, Goethe möchte noch einen recht cynischen Nachtrag geliefert haben, um nicht den Schein zu erregen, als halte er selber dieses Bild voll psychologischer und poetischer Wahrheit für ein Ideal. Er ist darin mißverstanden worden, wie es ihm überhaupt häufig ergangen ist, weil er trotz aller Schärfe seines Denkens zu sehr in der transcendentalen Philosophie seiner Zeit befangen war, um in concreter Lebendigkeit anzuschauen, was nur die Abstraction getrennt hatte.*) Erst in sentimentalen Thränen zu schwelgen, und dann in eben so stofflosem Cynismus sich selbst zu ironisiren, das ist keine Befreiung von der Krankheit des Empfindelns, es ist eine neue Verschrobenheit. Die Kälte der Ironie muß mit der Gluth der Empfindung zusammengehn, um sie zu gestalten, man muß die endlichen Seiten des idealen Strebens nicht nur erkennen, man muß sie ertragen lernen, um sich frei ihm hingeben zu dürfen; man muß glauben können im Wissen; man muß eine große That in ihre kleinen Motive aufzulösen verstehn, ohne darüber ihre Totalität aus den Augen zu verlieren. Die Güte des Herzens ist eine Illusion, wenn nicht Kälte des Verstandes und Härte des Charakters dazu kommt. Sie ist bloße Reizbarkeit, die für jeden Widerstand ihre Spannkraft verliert, wie Werther der Convenienz der vornehmen Gesellschaft gegenüber, die er weder zu reformiren, noch sich darüber zu erheben die Kraft hat. Werther mußte seine Stellung von ihrer endlichen, also komischen Seite anschauen, dann wäre er — freilich nicht mehr er selbst gewesen. Das Gedicht verliert durch diese Kritik Nichts von seiner Berechtigung; der Werther des Romans konnte nichts besseres thun, als sich todtschießen.

Diese Freiheit von der unbedingten Gewalt der Empfindung wird durch den Kampf mit dem Leben errungen, und insofern hat die Blasirtheit, als natürliche Reaction gegen den inhaltlosen Idealismus, als Uebergangsperiode ihre Berechtigung. Der richtige Weg von der falschen zur wahren Idealität ist der bewußte Egoismus; es kommt nur darauf an, daß dieser Frost nicht in einer Zeit eintritt, wo die Keime des Guten darunter leiden; es kommt darauf an, daß die Ironie sich klar

*) Ich beabsichtige, auf diese Seite in Lessing noch einmal zurückzukommen.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

wird, nicht die Idee an sich, sondern die Illusion überwunden zu haben. Um diesen Punkt deutlich zu machen, komme ich auf die Blasirtheit Faust's zurück.

Faust versichert uns, er habe sämmtliche Wissenschaften studirt, und sei zu dem Resultat gekommen, man könne nichts wissen, was wesentlich zur Förderung der Menschheit beitrage. Diese Art Skepsis ist in der Regel (man denke an Montaigne und Pascal) das Resultat eines dilettantisch, universell unruhigen Studiums, dem es mehr auf die Masse der Gegenstände, als auf ihre Exactheit ankommt. Mir geht es mit Faust wie mit Don Juan, ich glaube an seine große Gelehrsamkeit nicht. Wer die mathematisch-physikalischen Wissenschaften studirt, durch eigene Forschung gefördert, und in ihrer Anwendung auf's Leben verfolgt hat, der ist nicht recht bei Sinnen, wenn er behauptet, er wisse Nichts. Es fällt ihm auch gar nicht ein. Wie aber Faust studirt hat, darüber gibt uns seine Thätigkeit als Arzt ein Zeugniß; er hat die gegebenen Vorstellungen gelernt, darüber naturphilosophisch phantasirt, und sich allerlei einfallen lassen, bis es ihm zuletzt langweilig wurde. Die Verzweiflung am Wissen ist das Zeichen eines halbgebildeten Autodidacten, der über Alles gebildet zu sprechen weiß, der aber nirgend vollständig zu Hause ist. Faust als Gelehrter ist halb Wagner, d. h. unselbstständig receptiv, Sammler ohne Productivität, halb Phantast. So bleibt ihm als Resultat nur der Witz, wie ihn Mephistopheles ausübt. Diese Art Wissenschaft, wie beide sie ironisiren, war auch wohl der Mühe werth, darüber sich dem Teufel zu verschreiben! Faust ist ein Ausdruck der Wissenschaft im 16. Jahrhundert. Was Jahrtausende an Kenntnissen aufgespeichert, strömt in roher, barbarischer Fülle zusammen, tausend Antworten, ehe man fragt, und wenn man zur Frage kommt, ist man durch das beständige Recipiren so abgestumpft, daß man zu träge ist, eine Antwort zu suchen.

Die moralische und wissenschaftliche Skepsis muß sich in ihrer Lächerlichkeit erkennen, wie sie vorher die Illusion des Glaubens widerlegt hat, wenn die wahre Freiheit errungen werden soll. Den Teufel muß man mit dem Teufel überwinden, sonst bleibt zuletzt nur die faule Verwesung übrig, wie in Hebbels Bertram, der mit einer gewissen Wollust sich selbst als Leichnam anschaut — diese aristokratisch dumme Blasirtheit, welche die Franzosen sehr treffend mit dem Namen ihres Leichenhauses, la Morgue bezeichnen. Aber „die Erde soll kein Tummelplatz für Larven sein," noch weniger die Poesie. Lebendige Leichen gehören in's Hospital oder in's Tollhaus.

Die Poesie hat vielmehr die Aufgabe, auch in dieser Krankheit den gesunden Fonds zu verwerthen. Eine Aufgabe, wie sie sich mein Freund Gustav Freytag in seinem Waldemar gestellt hat: die Bekehrung eines Blasirten. Der gesunde Fonds ist die Freiheit, mit der ein Weltmann die Illusionen des gewöhnlichen Lebens spielend löst, die Fähigkeit, die Gravität der Amtsmiene schnell bei

Seite zu werfen, wo sie nicht hingehört; und die rücksichtslose, kalte Energie, mit der er seine Zwecke verfolgt. Seine falsche Stellung liegt theils in der Einbildung, er könne, weil er sich nicht mehr in Illusionen bewege, nichts mehr bewundern, es gebe daher nichts mehr, was seinem Dasein einen Werth verleihen könne; theils in der Verwickelung der Verhältnisse, in die ihn seine Maximen verstrickt haben. Die Einbildung überwindet die Scham: Freytag hat diese unvermeidliche Cur ganz richtig in ihren verschiedenen Momenten spielen lassen; Waldemar findet etwas, was ihm Achtung abnöthigt, eine reine und zugleich starke Natur; er empfindet in Folge dessen vor seinem bisherigen Treiben nicht blos Verachtung, die hat er immer gehabt, sondern auch Ekel, denn er erkennt, daß es seiner wahren Natur widerspricht; er kommt sich selbst lächerlich vor, weil er von einem einfachen Landmädchen durchschaut wird, und diese nothwendige Demüthigung seines Hochmuths wird sehr zweckmäßig durch eine körperliche Züchtigung verschärft. Was soll er nun thun? büßen? bereuen? — das paßt nicht für eine kräftige Natur. So bleibt ihm als Aufgabe die Lösung jener Verwickelung, in der er seine Kraft, die bisher dem Bösen gedient, zum Guten verwendet.

Man soll dem Dichter nicht eine andere Aufgabe unterschieben wollen, als er selber für gut gefunden hat. Freytag läßt seinen Helden zu jener Lösung nur die Einleitung treffen, die eigentliche Spannung concentrirt sich in den beiden Frauen. Die Absicht ist unverkennbar; das gute Mädchen, das Waldemar zur künftigen Lebensgefährtin bestimmt war, sollte auch groß erscheinen, und so den sonstigen Abstand vergessen machen. Wenn ich ein Dichter wäre, so würde ich auf einen andern Ausweg gekommen sein.

Einmal würde ich mit der Scham zugleich die Befreiung haben eintreten lassen, um meinen Helden poetisch zu rehabilitiren, und namentlich ungeschickte Schauspieler zu warnen, ihn nicht sentimental aufzufassen. Die Empfindung Waldemars: „Ich bin mit meiner Blasirtheit doch ein ungeheurer Narr gewesen!" hat freilich auf der einen Seite etwas Demüthigendes, aber zugleich kann sie ihn erheben, indem er über seine Vergangenheit zu lachen vermag. Ein tüchtiges Gelächter, und die Gespenster fliehen vor meinem befreiten Blick, und es bleibt mir nur noch die Lösung der factischen Wirren.

Zu dieser Lösung setze ich meine ganze Kälte und Frivolität in Bewegung, denn es wäre unpoetisch, wenn ich zu andern Mitteln greifen sollte, als zu denen meine Natur und meine Geschichte mich berechtigt. Ein wildes Weib droht mir und meiner Liebe; ich habe freilich eine Schuld gegen sie, aber dieses ist nicht die Person, die sie einzufordern berechtigt ist. Ich gehe ihr also dreist entgegen, und wenn sie mit Dolchen, Gift, russischen Leibeigenen und dergleichen Apparaten, mit Flüchen und mit Thränen, auf mich eindringt, so will ich, wenn ich Waldemar bin, ihr mit so viel Frivolität, Kälte und Hohn zusetzen, dem Thierbändiger ähnlich, der es mit einer Tigerkatze zu thun hat, daß ihr der Dolch aus den

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Händen fallen, daß sie zuletzt in vollständiger Geistesverwirrung sich davonmachen, und Gott danken soll, den Klauen dieses Satans entgangen zu sein. Dann habe ich meine Pflicht gethan, und zugleich, was die Tendenz dieses Aufsatzes war, meine Charaktermaske zu einer humoristischen idealisirt.

Der Verwaltungsrath des Bundesstaates und die sächsische Regierung.

Während Hannover sich in mürrischem Schweigen auf seinem Stuhl, getrennt von den Andern, niedergesetzt hat, dauern die Erklärungen zwischen Sachsen und dem Verwaltungsrath fort; die sächsische Regierung möchte Gewissen und Schein wahren, es ist ihr bei den nahen Beziehungen zu Preußen peinlich, die diplomatischen Vorwürfe auf sich sitzen zu lassen, welche die verbündeten Staaten gegen sie in die Welt werfen.

In einer längern Erklärung bemüht sich der sächsische Staatsminister v. Beust die Berechtigung Sachsens, von der thätigen Mitwirkung am Bundesstaat zurückzugehen, dadurch zu begründen, daß er den „Vorbehalt," welchen Sachsen und Hannover vor Unterzeichnung des Dreikönigsbündnisses machten, als einen zu Recht bestehenden Theil des Vertrages selbst darstellt. Diese Deduction ist nicht glücklich. Der Verwaltungsrath hat in seiner Sitzung vom 30. October darauf geantwortet, zuerst Preußen ihn widerlegend; dann aber die kleineren verbündeten Staaten gemeinschaftlich dadurch, daß sie sagen: Die drei Königreiche haben uns das Dreikönigsbündniß ohne Vorbehalt vorgelegt und uns zur unbedingten Annahme aufgefordert; wir sind ohne Vorbehalt beigetreten, für uns besteht der Vertrag als Recht und Pflicht unverändert fort; aber auch für die einzelnen Theile der andern contrahirenden Partei, also auch für Sachsen. Denn hat nicht gerade Sachsen in der Sitzung des Verwaltungsraths vom 27. Juli uns gegenüber recht eifrig erklärt, daß der Beitritt zu diesem Vertrage jede der contrahirenden und der beitretenden Regierungen zum unverbrüchlichen Festhalten an den Inhalt des einmal verbündeten Verfassungsentwurfs verpflichtet habe und halte und zwar so lange, als nicht durch gemeinsame Uebereinstimmung aller dieser Regierungen eine Abänderung des Entwurfs nachträglich genehmigt und zugegeben sei? Zum Festhalten ist Sachsen so gut verpflichtet als wir selbst, ohne Vorbehalte hat Sachsen mit uns contrahirt und wir stehen fest auf dem Vertrage, wollen dabei beharren und fordern von Sachsen ein Gleiches, als Pflicht.

Es steht schlecht um den Rechtspunkt Sachsens. Aus den jetzigen Deutungen und zum Theil spitzpfindigen Erklärungen der früheren Verhandlungen ist klar