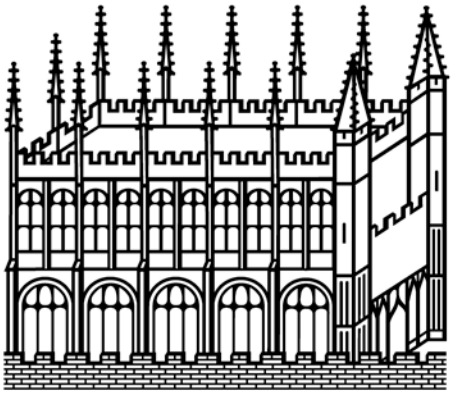


Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

V 287 d 3

GESCHICHTE

DER

WELTLITTERATUR

IN EINZELDARSTELLUNGEN.

BAND IV.

GESCHICHTE DER ENGLISCHEN LITTERATUR.

I.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH.

K. R. HOFBUCHHÄNDLER.

GESCHICHTE

DER

ENGLISCHEN LITTERATUR

IN DER

RENAISSANCE UND KLASSICITÄT.

VON

KARL BLEIBTREU.

L'enthousiasme est de tous les sentiments celui-ci qui donne le plus de bonheur.

Staël.

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM FRIEDRICH

K. R. HOFBUCHHÄNDLER.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.

Vorrede.

Dieser Versuch, eine Geschichte des englischen Geisteslebens zu entwickeln, verdankt seine Entstehung nicht dem edeln Drange, ein „Buch zu machen". Wer die litterarischen Bestrebungen einiger Aufmerksamkeit würdigte, welche der Autor dieses Werkes seither verfolgt hat, möchte vielleicht ein festbestimmtes System erkennen, in welchem die Arbeit einer „Englischen Litteraturgeschichte" ein notwendiges Glied bildet und kritisch die eigenen Hervorbringungen des Dichters ergänzt.

Von Jugend an mit der britischen Litteratur genährt, dem Studium derselben besonderen Eifer widmend, haben wir uns von jeher der Überzeugung hingegeben, dass diese stammverwandte Litteratur die Spitze und Blüthe des europäischen Geisteslebens bedeute und dass, wie es seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch thatsächlich der Fall gewesen, die deutsche Dichtung nur durch Befruchtung mit der britischen gesunde Früchte zeitigen könne. Der englische Leser wird hier mancherlei Urteile finden, welche von den hergebrachten seiner Heimat beträchtlich abweichen. Doch hat man ja Taine's „Geschichte der englischen Litteratur" mit Beifall entgegengenommen, obschon derselbe wesentlich vom eng französischen Gesichtspunkte aus den gewaltigen Stoff behandelt. Möge man daher gestatten, dass diesmal vom Standpunkt des deutschen Geisteslebens aus die Entfaltung des englischen betrachtet werde.

Für den deutschen Leser aber scheinen hier einige wichtigere Andeutungen geboten. Wir sind nämlich der Ansicht, dass die völlige Umgestaltung des deutschen Wesens in den letzten zwanzig

Jahren, die rein dem Praktischen und Materiellen zugewandte Richtung der neu-deutschen Generation, die Machtfülle und der Wohlstand eines politisch führenden Staates, uns in ganz ähnliche geistige Strömungen hinüberleiten, wie sie England seit lange beherrschten. Das Schwelgen in ästhetischem Idealismus, die Neigung (mit beeinflusst durch die Musikverweichlichung) für das Lyrische nnd Transcendentale, beginnt erst schüchternem, dann immer gewaltsamerem Trieb zu realistischer Lebensabspiegelung zu weichen. Hier nun müssen uns die realistisch angelegten Stammverwandten des freien Inselreichs als Lehrmeister gelten.

Wie wäre es möglich, dass die hervorragenden englischen Geister in Deutschland oft tieferes Verständnis fanden als in ihrem Vaterlande und dass deutsche Geisteserzeugnisse ebenfalls, wenn auch in beschränkterem Masse, richtiger in England gewürdigt werden als anderswo, wenn nicht eine tiefe Übereinstimmung im Geistesleben der zwei grossen Schwesternationen germanischer Raçe bestände! In dem Nebeltanz der ephemeren äusseren Ereignisse scheint die Litteratur, die Kunst des Wortes, das einzig Bleibende und Bestehende. Vor dem schärfer forschenden Blick verwischen sich alle Unterschiede klimatisch-geographischer und historisch-politischer Verschiedenheiten und, das Gewebe äusserer Verhältnisse durchbrechend, wird das innerste Wesen offenbar.

Nicht durch pragmatische Geschichtsschreibung mit ihrer Aneinanderreihung der Handlungen kann uns wahres Verständnis für eines Volkes Eigenart reifen. — Dies vermag allein eine analytische, das Historische und Kulturhistorische heranziehende Litteraturgeschichte.

Die erste Blüteperiode der deutschen Dichtung fällt in eine Zeit, wo kein anderes Volk, ausser dem italienischen, sich zu höherem Dichtertum aufraffen durfte. In der Darstellung des heroischen Mittelalters stehen die Deutschen allen anderen weit voran. Die Reformation bildet hier den Wendepunkt. Denn während Hutten Züge aufweist, welche zugleich an Milton's Prosa-

schriften und Swift's Satiren erinnern — Ausdruck eines wildbewegten politischen Lebens — ermöglicht die plötzliche Machtentfaltung unter Elisabeth es dem Inselvolke, im Sonnenschein der Renaissance jene klassische Blüte der Litteratur zu entfalten, welche, in Folge der Hemmung und beinah Vernichtung der deutschen Kultur durch die Religionskriege, erst Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland ihr Ebenbild fand.

Nun fällt aber genau in dieselbe Zeit ein zweiter grosser Aufschwung der englischen Dichtung. Nach direkter Beeinflussung der Deutschen durch die Engländer, dringt anderseits jetzt deutscher Geist in die britische Litteratur ein. Hierdurch entsteht nun das merkwürdige Schauspiel für vergleichende Schätzung, dass Goethe zugleich an Shakespeare und an Byron in seiner Gesammterscheinung erinnert, Schiller theils an Shelley's revolutionäres Pathos teils an Scott's historische Richtung, Wieland zugleich an Chaucer, Spenser und Pope, die Stürmer und Dränger sowohl an die Genossen Shakespeares als an die Genoffen Byrons gemahnen und dass endlich unsre romantische Schule ebenso mit der englischen Neuromantik zusammenhängt, wie diese wiederum mit der deutschen Philosophie.

Während nun auch fernerhin bis auf unsre Tage die gegenseitige Beeinflussung und Analogie der beiderseitigen Entwickelung trotz mancher äusserlichen Trennung offenbar wird, will es uns scheinen, als ob die jähe übermässige Zusammenpressung der Shakespeare- und Byronperiode in unserem grossen Dichterfrühling noch Triebkraft genug übergelassen habe — zumal wegen mangelhafter Urbarmachung mancher bereits als poetisches Ackerfeld neu abgegrenzter Gebiete — um eine Erneuerung üppiger Fruchtbarkeit nach so langer Erntepause jetzt in Deutschland zu ermöglichen.

Viele Anzeichen bürgen dafür, und nur Vorurteil kann sich der Hoffnung verschliessen, dass heut wiederum ein Aufschwung deutscher Dichtung zu erwarten sei. Nicht eine ausgereifte, wie unsere Schulmeisterästhetik zu erkennen geruht, sondern eine unreife unter-

brochene verwirrte Entwickelung hat aus der Sturm- und Drangperiode heraus unsre „klassische“ Litteratur genommen. Von den realistischen Jugenddramen Schillers und den realistischen Grossthaten des jungen Goethe, welche die rechte Bahn zur höchsten dichterischen Grösse einschlugen, ist die Entwickelung unlogisch abgeirrt, bestimmt durch äussere Lebenseinflüsse und nicht normal begründeten Kultus der Form. Indem Goethe's, bei aller scheinbaren Universalität doch einseitiger, Entwickelungsgang den Sinn für das Historische ebenso wie für das Politische der Gegenwart in ihm lähmte und seine Neigung für die Antike sowie seine ästhetische Salonthee-Anschauung in seinen Romanen manche bedenkliche Folge für die Epigonen nach sich zog, entsprach derselbe freilich nur zu sehr dem Prinzip des deutschen Philistertums mit seiner Schulmeistervertiefung in das „Klassische“ und seiner urconservativen zahmen Gesinnung.

Die heutige Geistesrichtung aber ist im tiefsten Sinne revolutionär. Es scheint uns daher angemessen, dass dieselbe ihr Augenmerk auf jene englischen Dichterrevolutionäre richtet, welche als Todfeinde jeder Heuchelei und jeder Unterdrückung die Zukunft der Menschheit, nicht ihre Vergangenheit, berücksichtigen. Auch glauben wir zu keiner oberflächlichen Phantasmagorie zu verleiten, wenn wir wähnen, das heutige neudeutsche Geistesleben unter der Hegemonie des deutschen Reiches dürfe sich wohl so ziemlich decken mit dem englischen unter der Weltherrschaft des „British Empire“, unter Pitt, Wellington und Nelson.

Aus all diesen Andeutungen möchte wohl zur Genüge der Grund hervorleuchten, der uns bewog, dem modernen englischen Geistesleben den grössten Theil des Raumes in unserem Versuch einzuräumen, da wir die ältere Litteratur von geringer Bedeutung für unsere heutige Entwickelung erachten.

Denn das historische und sozusagen gelehrte Interesse hat uns bei unserer schweren Aufgabe nicht geleitet, sondern lediglich das litterarische. Diese Arbeit ist ausnahmsweise von keinem

Zunftgelehrten, sondern von einem Mann von Fach, von einem Schriftsteller und Dichter, unternommen. Wir sind zwar weit entfernt davon, behaupten zu wollen, dass nur derjenige Stiefel beurteilen könne, wer sie selbst verfertige. Den schönen Spruch „Schuster, bleib bei deinen Leisten!“ wollen wir betreffs Beurteilung litterarischer Leistungen keineswegs allen blossen Historikern und Ästhetikern zugerufen haben. Aber wir verhehlen nicht, dass uns zu unserm lebhaften Bedauern bei Erzeugnissen aus obiger Fabrik oft die Befürchtung anwandelte: Gelahrtheit, Belesenheit und schnellfertige Professorenweisheit möge doch eigentliche Kenntnis der litterarischen Technik nicht immer verbürgen.

Hingegen sind wir uns wohl bewusst, dass wir grade bei unsrer Aufgabe mit derjenigen Arbeit zu wetteifern haben, die bisher unter allen Litteraturgeschichten (manche Stellen in Gervinus ausgenommen) den bedeutendsten und überlegensten Geist offenbarte — mit Taine's „Histoire de la littérature Anglaise“. In diesem anmutigen und geistvollen Schriftsteller steckt (wie z. B. auch in Macaulay) selbst ein Stück Dichter, worauf schon Emile Zola scharfsinnig hinwies. Aber so glänzende Resultate seine induktive Methode auch im ganzen erzielt, so kann doch nicht verborgen bleiben, dass oft Lücken in seiner Darstellung klaffen und er eine Unbekümmertheit in seiner Auffassung bekundet, die einer gewissen Oberflächlichkeit nicht ganz entbehrt.

In seinem Gemälde der modernen englischen Litteratur fehlen Landor, Rogers, Bulwer, E. Elliot, Hood, George Elliot, Browning, Swinburne und viele andere; Campbell, Coleridge, Keats, werden nur mit Namen erwähnt, Southey und Moore kaum gestreift, des letzteren „Irische Melodieen“ ganz übergangen, Wordsworth, Scott, Shelley unvollständig und kurz abgethan; bei der ausführlicheren Beleuchtung Byrons vermisst man jede Vertiefung, vermisst man auch nur die Erwähnung von „Kain“ und „Himmel und Erde“.

Doch soll ja Taine's Werk gar keine Litteraturgeschichte vorstellen, sondern eine Psychologie der englischen Kultur in Form

einer Sammlung litterarischer Skizzen, die aber oft einer klaren Anordnung ermangeln.

Kurz, um es mit einem Wort zu sagen: Wir versuchten den von Taine so sicher betretenen Pfad geschmackvoller und künstlerischer Gestaltung des Stoffes einzuschlagen, ohne in seine Irrwege zu verfallen. Zudem muss unser deutscher Standpunkt im Grunde ein wesentlich anderer sein, als es sein einseitiges Franzosentum ihm gestattet.

Die amerikanische Litteratur haben wir selbstverständlich von dem Kreis unsrer Betrachtung nicht ausgeschlossen.

Dagegen haben wir es vermieden, den Leser durch bibliographische trockene Nomenklatur zu ermüden, all das Überflüssige mitzuschleppen, was die Litteratur der Vergangenheit zwecklos aufspeichert. Wir haben es hier nur mit dem Lebendigen, lebendig Fortwirkenden und Zeugungsfähigen zu thun. Eine übersichtliche Litteraturgeschichte soll nicht eine endlose pedantische Chrestomathie aller je auftauchenden Autoren, sondern eine logische Entwickelung des wahren Geisteslebens an der Hand der bedeutenden Geister sein. Unser Hauptverdienst suchen wir daher in der klaren Anordnung, der lichtvollen Komposition des Ganzen, der Zusammendrängung und Entwirrung des Materials nach festen Gesetzen.

Aber nur derjenigen Geister, welche in der eigentlichen Litteratur gewirkt haben, nicht etwa in den Wissenschaften. Auch hier haben wir mit dem alten Zopf gebrochen. In herkömmlichen Litteraturgeschichten herrscht die Unsitte, Philosophen und Historiker mit zu erwähnen — sozusagen in einer Randglosse zu dem eigentlichen Text, natürlich ohne irgendwie tiefer auf deren Bedeutung einzugehen, da dies ja in ein ganz anderes Fach gehört. Dieser Brauch schien uns teils die Würde der Wissenschaft zu beeinträchtigen, teils die klare Darstellung der eigentlichen Litteraturentwickelung als störendes Anhängsel zu hemmen. Doch wurde bei unsrer steten Zuhilfenahme der historischen und kulturhistori-

schen Verhältnisse der Blick auf die Bewegungen der Wissenschaften naturgemäss öfters hingelenkt.

Dass wir die angelsächsische, altbritische und normännisch-fränkische Litteratur auf englischem Boden gänzlich vom Kreis unsrer Betrachtung ausschliessen, mag die unreife Philologen-Ästhetik mit Abscheu erfüllen. In der Einleitung des Werkes wird jedoch unser Standpunkt hierbei klar werden.

Höhere, als „wissenschaftliche", Zwecke haben wir im Auge behalten: Über das wahre Wesen der Poesie überhaupt wollen wir unterrichten. Zwischen den Zeilen liegt für jeden Verständnisvollen hier ein Kompendium der Ästhetik verborgen. Wer immer auch für unsre deutsche Litteraturentwickelung bangt und hofft, der wird nicht ohne tiefere Anregung von diesem Buche scheiden.

Fast bei jedem Autor sind reichhaltige Proben seiner Schöpfungen gegeben, teils in der Ursprache, teils und hauptsächlich in Übertragungen. Die metrische Verdeutschung rührt fast durchgängig von uns selber her; wenn nicht, ist der Übersetzer stets gewissenhaft angeführt.

Da die Engländer bekanntlich selbst keine organisch-gegliederte Darstellung ihrer Litteratur besitzen, ausser einigen Anthologien und Leitfäden, so entspricht dies Werk vielleicht einem wirklichen Bedürfnis. Auch möchte zum Schluss die Bemerkung des Autors erlaubt sein, dass er, einen Teil seiner Jugend in England verlebend, nicht nur theoretisch über britische Eigenart zu urteilen wagt. Von warmer Begeisterung für die edeln Eigenschaften des stammverwandten Volkes erfüllt, ohne dessen Schwächen zu verkennen, glaubt er mit diesem Werke einen Zoll der Dankbarkeit für den tiefen bestimmenden Einfluss zu entrichten, den das Studium dieser reichsten und grossartigsten Litteratur auf ihn geübt hat.

Karl Bleibtreu.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Allgemeine Einleitung 1

Das nationale Drama.

Reformation und Renaissance 15
Shakespeare 30
Shakespeare's Rivalen 103

Puritaner und Kavaliere.

König Karl und Oliver Cromwell 125
Die Lyrik der Kavaliere 132
Butler und Bunyan 137
Milton 139

Die französische Schule.

Die moderne Sittenkomödie 159
Das „klassische" Drama 168
Die Aufklärer 174
Pope 186

Die Reaktion des nationalen Geistes.

Roman und Bühne 197
Satiriker und Humoristen 216

Die Rückkehr zur Natur.

Die didaktische Naturbeschreibung 239
Die Volkspoesie 250
Ossian 261
Die französische Revolution 282

Epilog: Die neue Zeit.

Das jüngste Jahrhundert der Litteratur 283
Schlussbemerkung 364
Namen- und Sachregister 366

Allgemeine Einleitung.

I.

„Horch, hört ihr den rauschenden Regen, den wilden Orkan,
Und hört ihr das Krachen der Eichen in Sturmeswut?
Und seht ihr das Land überströmt von der wogenden Flut?
Und seht ihr zerrüttet des Himmels unendlichen Plan?
Und seht ihr die Sonne entrückt ihrer luftigen Bahn
Und seht ihr im wirren Gedräng der Gestirne Heer?
Verachtet ihr Gottes Geheiss in unseligem Wahn
Und sehet ihr furchtbar das Ende der Tage nicht nahn?“*)

Also ertönte das Bardenlied von Gruffud ab yr Enad Coch in erschütterndem Weh, als der letzte Fürst der Walliser, Llywelyn, den Heldentod starb auf der Walstatt von Buellt. Die alten Briten, die unter Karaktakus den Legionen Roms die nackte Brust entgegen warfen, irrten flüchtig in den Gebirgen. Aber nur zu bald sollte ein gleiches Los ihre Unterdrücker, die schönhaarigen Sachsen, vernichten. Auch diese ehrten ihre Barden, welche sie Skopas (Schöpfer) benamsten, und brachten aus ihrer jütischen Heimat altnordische Epen wie den Beowulf. Doch weder die britische noch die angelsächsische haben das Geringste mit der englischen Litteratur zu schaffen, und wir übergehen sie daher vollständig, da nur die Philologie an diesen Denkmalen einer untergegangenen Kultur ihren Scharfsinn erproben mag.

*) Deutsch von Ellissen.

II.

Es war am 14. Oktober anno domini 1066, am Tag vor St. Calixtus, als an der Küste Englands das Getöse einer Landung sich erhob. Indess man die Boote und Taue niederliess und anrannte mit dem Kiel und die Anker warf, schritt der Führer der Flotte durch die Brandung ans Land. Dabei strauchelte er und fiel. Aber da sein Gefolge stutzte vor dem bösen Omen, rief er beherzt: „So küss ich meines Reiches Boden und fasse dich mit beiden Händen, Engelland!“ Da erscholl weithin begeisterter Heilruf: „Ha Rou, ha Notre dame!“

Nie sah wohl bis dahin diese Insel solch Rüstzeug, nimmer ein Feldherr solch glänzendes Heer unter seinem Panier. 78 000 Gerüstete ergab die Musterrolle. Hunderte von Bannern und Lanzenfähnlein mischten sich den bunten Wimpeln der Maste, tausend Hörner und Trompeten dem Befehlwort der Matrosen. Von den Spitzen zahlloser Speere spielte der Sonne Schimmer über die blanke Schildburg hin. Wohl lachte sie fröhlich auf die Blume christlicher Ritterschaft. Da waren sie alle, die Harste von Maine und Anjou, Poitou und Bretagne, die Freiwilligen aus Flandern, Aquitanien und Languedoc. Welch ein Kreuzzug hatte sich gesammelt in der Normandie! Jeder Port in Neustria war geschäftig von schreckbarem Leben; in jedem Wald fällte die Axt Planken der Schiffe, auf jedem Ambos formten sich zahllose Helme.

Und der Heilige Vater in Rom sandte selbst Wilhelm dem Normannen die Bulle, die den Sachsenkönig Harold excommunizierte, und das Banner der Kirche, geheiligt vom Erben der Apostel. Wer konnte jetzt von Wilhelms Sache weichen! Wer seinen Lehnsherrn verlässt, ist nur ein Feigling; wer der Kirche Gebot nicht ehrt, ein Apostat.

So spie denn jedes Drachenboot seine Mannschaft aus. Schon eh sie erobert, waren die schönen Felder Englands von Wilhelm

in normännische Lehen abgeteilt. Daher hatte dieser wohl Recht, wenn er scherzte: Harold habe gar nicht die Geistestärke, das Geringste von dem zu versprechen, was ihm (Wilhelm) gehöre; er hingegen habe das Recht zu versprechen, was Harold gehörte; da müsse der wohl Sieger sein, der wegschenkt sowohl was ihm selbst als was dem Feinde gehört.

Mittlerweile rückte der Sachsenkönig mit Macht heran. So blies man denn zum Aufbruch und entfaltete die Banner. Die biedern Krieger des Kreuzes begrüssten mit ernsten Hymnen die Ketzerhunde. An der Vorhut aber sang der normännische Hofminstrel Taillefer die alten Mären von Roland und Charlemagne und den Toten, die ewig lebend zu Roncesval gefallen.

Bei Tagesanbruch verlasen die ehrwürdigen Bischöfe von Bec, Coutance und Bayeux die Messe und segneten die Heerscharen. Der demütige Kirchenhirt Lanfranc von Canterbury zog gerüstet in den Reihen, das Kreuz in der Hand. Fussvolk und Bogner bildeten die ersten Treffen. Dahinter folgte der Kern der Reiterei, diese Reisigen, wo jeder Reiter ein Ritter, jeder Führer ein Prinz, die Crême der normännischen Rasse, dieser Rasse der Rassen. All die alten Namen, die einst das baltische Meer mit Schrecken füllten, die Söhne Rou's wollten Wunder verrichten unter dem Sohne Roberts des Teufels. Das Kirchenbanner, das Gonfannon, sollte wehen, ehe die zweite Sonne sank, über den Brauen eines Königs. Mit blossem Haupt zog er ins Gefecht, auf dass jeder Feigling sein Antlitz schaue — er Wilhelm der Norman, Graf von Rouen in der Halle, Herzog der Normannen im Feld und Anwart aller Reiche von Anglia. Was er gewann, sollten sie alle teilen. Darum war jeder entschlossen, sein Bestes zu fechten — kein Rückzug, kein Pardon! Durch den Sieg winkten Rache, Ruhm, Ehren, Land und Beute. Vor ihnen der Feind, hinter ihnen der Ozean. Nicht sollten die Stammesbrüder, die unter Robert Guiscard gefochten, sie beschämen — hier winkte ja ein noch reicheres Sicilien.

Endlich musste das Normannentum doch eine Heimat finden.

Das Schiff war früher sein Haus. So wanderte dieser Stamm dahin wie ein rastloser Ahasver des Meeres, überall eingenistet und doch nirgends daheim. Wo's zu rauben gab, da mochte er Hütten bauen. Von Cypern bis Island keine Insel, die nicht gebrandschatzt von wilder Vikinggier. Auch den Rhein fuhren sie hinunter auf ihren Booten — da kam der Kaiser Arnulf und zerbrach ihre Fischbeinbogen in der Schlacht bei Löwen. Und soeben noch hatten sie's gewagt, den Humber hinaufzufahren ins Reich der Angeln — das war König Harold Hardrada, genannt der Harte, Norwegens Riesenkönig. Aber er traf auf Härteres, auf sächsische Eichenherzen. Auf seine Frage, wieviel Land man ihm einräumen wolle, donnerte ihm ein anderer Harold die Antwort entgegen: „Sechs Fuss englischer Erde, oder da Du höher denn Menschenmass, sieben Fuss." Und Harold der Sachse fiel über sie auf der Haide von Stanford und zertrat ihr Rabenbanner „Land-Eida", was da heisset „Weltverwüster." Aber Harold Hardrada hatte fallend als Leiche noch den Boden in Besitz genommen für andre Normannen, die ihm folgen sollten. Von Süden her schwamm ein Löwe heran aus dem Hafen von Cherbourg und Harfleur. Das war jenes französische Normannentum, das später auch in den Kreuzzügen seine Abenteurerlust austobte und selbst die asiatischen Gestade des Mittelmeers mit einem Kranz von Raubburgen umgürtete — eine unersättlich Europa umringelnde Midgardschlange. Welteroberer von Gottes Gnaden, erfüllte dieser Seekönigsstamm eine hohe weltgeschichtliche Mission. Wie er dem Morgenland die spätere Renaissance-Kultur für Europa abrang, so war er auch bestimmt, bei Hastings ein Grenzmal der Geschichte zu setzen, mit Blut begossen wie ein Opferstein, das noch heut als ein Wendepunkt der Weltgeschichte gelten darf.

Einer gegen vier, wagte Harold der Sachse mit seinem Bauernheer die Schlacht. Der englische Adel hatte den Basileus der Briten in der Stunde der Gefahr verlassen, nur die freien Sassen hielten zum König ihrer Wahl. Dem Adel aller Länder, dem die englische Freiheit längst ein Dorn im Auge, bot der Volkskönig Trutz mit

seinen Blondköpfen, unter das Banner Hengists und Horsas, mit dem weissen Ross im Wappen, geschart.

Ob die Posaunen der Normannen auch dröhnten, als wollten sie die sächsische Wagenburg wie Jerichomauern wegfegen vom heimischen Boden, so schnitt die Phalanx der sächsischen Äxte doch tapfer durch der Feinde Herz, bis die Übermacht sie erdrückte. Hoch schwirrte die Keule Wilhelm des Eroberers, hoch glänzte das Goldkreuz in den Händen des Bischofs Lanfranc, aber noch verderblicher sauste die Axt des heldenhaften Sachsenkönigs, vor der die stolzesten Paladine zu Boden rollten. Plötzlich flog es herab, das gefiederte Geschoss, hinein in sein furchtloses Auge. Da stürzten von beiden Seiten Verzweiflung und Siegesfreude ins Gefecht, und eh man die Leiche berührt, war sie turmhoch bedeckt von gefallenen Recken. —

Aber mit dem letzten Sachsenherrscher fiel nicht das Sachsentum selber. Bald kehrten die normännischen Geschlechter ihr Schwert ins eigene Eingeweide und die englische Erde jauchzte auf, da ihr trotziges Gebein sie nährte. Doch für ewig blieb doch hier heimisch und vererbte sich der echte normännische Eroberergeist. Ein neues Volk erhob sich aus dem Schosse der Zeit und eine neue tönende Sprache.

III.

Mit der Schlacht von Hastings beginnt die englische Geschichte. Aber noch lange nicht die englische Sprache und Litteratur. Bis zum Ende der Plantagenets konnte von einer Mischung der heterogenen Elemente, der Eroberer und Unterdrückten, gar keine Rede sein. Es scheint ein verbreiteter Irrtum, die Normannen als eben so gute Germanen aufzufassen, wie die Sachsen selbst. In Wahrheit waren nicht nur die Ritter der Normandie vollständig französiert, sondern sie bildeten auch nur einen kleinen Bruchteil der neuen Herren und Einwanderer, die England überschwemmten: Diese bestanden zum allergrössten Teil aus echten Nationalfranzosen.

Noch Heinrich V., der Sieger von Azincourt, trug sich ganz französisch. Heinrich II. und Graf Gottfried Plantagenet stritten sich mit Fulko von Anjou um die Ehre, die Französische Mode der Schnabelschuhe erfunden zu haben.*) Das Französische wurde zur offiziellen Staatssprache nicht nur, sondern auch zur Gesellschaftssprache erhoben. Das Sächsische verwilderte immer mehr und schien bald, aus der Schriftsprache verdrängt, zum Provinzialdialekt geworden. Für die Skobas, die wandernden Harfner der Sachsen, traten die Minstrels (Menestriers, Trouvères, Jongleurs) der Normann-Franzosen ein. Da wurden altfranzösische Romane und Epen neu aufgewärmt, und der biedre Sir John de Mandeville erwies sich in seinen Reise-Aufschneidereien als gelehriger Jünger der französischen Fabliaux-Schule. Durch die Lateiner kam auch die Neigung zur phantastischen Allegorie in das altgermanische Litteraturleben hinein und sowohl „die Visionen des Pierce Ploughman“ wie die entsetzlichen Moral-Allegorien des John Gower (Mitte und Ende des 14. Jahrhunderts) lassen jede Einsicht in das wahre Wesen der Dichtung vermissen. In Wahrheit gab es lange Zeit keinen König von England, sondern einen Herzog der Normandie, der auf Englands Throne sass, sich aber meist in seinen französischen Besitztümern aufhielt oder in französischen Fehden tummelte. Wie die deutschen Kaiser ihre Kraft in Italien vergeudeten, so blieb bei den fränkischen Königen von England Dreh- und Angelpunkt ihres Denkens ihre angebliche Anwartschaft auf den Thron Frankreichs. Daher rechnet Macaulay die Zeit nach der Schlacht von Hastings bis zur Magna Charta nicht einmal zur englischen Geschichte. Er meint, dass den Engländern der Glanz und Verfall der Plantagenets so gleichgültig sein könne, wie einem französischen Kolonialneger die Grösse Ludwigs XIV. In der Zeit Richards I. war die übliche Verwünschung eines Edelmanns: „Mag ich zum Engländer werden!“ Die Thaten des Richard Löwenherz vor Askalon scheinen uns in der That

*) Siehe „deutsche Trachten- und Modenwelt“ von Jakob Falke. I. Band S. 245.

kaum wichtiger für die britische Geschichte, als die Betrand Duguesclin's.

Auch sind wir nicht sicher, ob Macaulay's Unterscheidung zwischen der französischen Politik des Schwarzen Prinzen und Heinrichs V. und dem früheren Streben der Plantagenets ganz stichhaltig sei. Wohl aber erkennen wir die Tragweite der Bemerkung, dass es das englische Fussvolk der sächsischen Yeomen war, was den englischen Heeren ihre Überlegenheit verschaffte, während die beiderseitige Ritterschaft französischen Geblüts sich ebenbürtig blieb.

Ähnlich wie die scheinbar romantischen, in Wahrheit ultrapraktischen, Ritterthaten der Normannen sind auch die der französisch-normännischen Aristokratie zu verstehn. Der verzehrende Hunger, den das englische Klima bedingt, diese zu stark genährte Überkraft trieb den Insulaner zum Kampf, weil noch keine Industrie seine Arbeitslust konsumierte. Und sobald diese sich entwickelte, betrieben die Plantagenets und ihre Barone ebenso wie später die Pitts und Wellingtons einfach die Geschäfte der Londoner Wollhändler. Daher sagt der geistvolle Michelet in seiner französischen Geschichte:

„Eine solche Mischung von Industrie und Chevalerie verleiht dieser ganzen Geschichte ein wunderliches Ansehen. . . . Diese Ritter sind im Grunde nichts anders, als bezahlte Handelsagenten, als bewaffnete Commis-Voyageurs, als käufliche Söldner." Die Industrie und Schiffahrt nahm nach dem Krieg der beiden Rosen einen ungeahnten Aufschwung. 1553 führt Englands Handelsflotte 40000 Stück Tuch aus. Binnen zwei Jahrhunderten verdoppelt sich die Bevölkerung, welche Mitte der neunziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts schon 5 Millionen ausmacht. — Heinrich VIII. besass ein einziges Kriegsschiff und paktierte noch mit der deutschen Hansa. Bald aber in der Not des Augenblicks, ähnlich wie die hölzernen Mauern des Themistokles gegen die Armada des Xerxes erstanden, führten Howard und Drake 150 Schiffe gegen die spanischen Gallionen.

Gewaltige Kolonial-Handelskompagnien entstehen, durchaus keine Schwindelunternehmungen wie Law's Mississippiactien oder die spätere Südseekompagnie. Einer anglo-russischen Vereinbarung dieser Art folgt später die Gründung der Ostindischen Kompagnie. Sir Walter Raleigh entdeckt Virginien, Sir Francis Drake umschifft die Erde.

Dies war die Zeit, wo auch die englische Geisteskultur sich zu einer wahren englischen Nationallitteratur kristallisierte — jener edlen Litteratur, um mit Macaulay zu reden, dem „Glänzendsten und Dauerndsten unter dem Vielen, was Englands Ruhm ist."

IV.

Bis auf Elisabeths Zeit ist die englische Litteratur nicht nur ohne jeden Einfluss auf die Weltlitteratur geblieben, sondern auch nicht autochthon aus dem Boden hervorgewachsen. Dies wurde auch von englischer Seite anerkannt. So bezeichnet schon Henry Hallam den Zeitraum von 1550—1600 als denjenigen, in welchem die wahre englische Nationallitteratur erblühte.

So können wir denn auch Geoffrey Chaucer († 1400*), welchen seine Landsleute als den „Morning-star of Song" begrüssen, nur eine sehr bedingte Bedeutung zusprechen. Es darf nicht geleugnet werden, dass er als poetischer Sprachschöpfer gewisse Verdienste besitzt. Obschon schwer beweisbar, wollen wir seinen englischen Verehrern glauben, das er eine Menge neuer Worte für Begriffe, welche die anglische Sprache bis dahin nicht auszudrücken verstand, geschaffen und eingebürgert habe. Wohlgemerkt aber, romanische Worte. Also auch hier wird von einem höheren geschichtsphilosophischen Standpunkt aus in Chaucer eher ein retardierendes Element wahrzunehmen sein.

Seine Dichtungsart vollends darf man ohne jede Übertreibung als schlechtweg romanisch bezeichnen, wie denn der ungemessene

*) Geburtsjahr noch immer unbestimmt, schwankt zwischen 1338 und 1345.

Beifall recht verdächtig erscheint, mit welchem romanische Kenner der englischen Litteratur sein Wirken begrüssen. Er übertrug den französischen Roman von der Rose in „The Romount of the Rose" und eine Reihe provenzalischer Romanzen liegen seinem „House of Fame" zu Grunde. Der Rest seiner Poesie ist italienischen Ursprungs. Boccaccio, mit dem er persönlich bekannt war, bildete sein Muster. Dessen Filostrate übertrug er frei in seiner Mär von Troilus und Cressida. Sein Hauptwerk aber wimmelt nicht nur von Boccaccio entnommenen Stoffen bei geringer Umänderung in der Ausführung, sondern das Ganze erscheint als einfache Nachahmung des Decamerone. Diese weltberühmten „Canterbury Tales" werden allerdings nie des Reizes entbehren und stets eine anregende Lektüre bilden, aber doch mehr für den Kulturhistoriker als den Ästhetiker. Denn die Gebräuche, Sitten und Zustände seines Zeitalters werden in einem getreuen Bilde hier zusammengefasst. Auch zeigt sich Chaucer als ein bedeutendes Formtalent, als einen Meister des Versbaus in seinen leichthinfliessenden jambischen oder trochäischen Reimpaaren. Der positive englische Verstand, dies sächsisch-germanische Erbteil, durchbricht oft die gezierte romanische Tändelei und dringt ins Innere der Dinge. In gewissen Gestalten und Genrebildern Chaucers steckt eine saftige Frische wie in dem Pinsel der Flandrischen Malerschule, Die Priorin Madame Eglantine und das berühmte Weib von Bath sind Schöpfungen eines kerngesunden Realismus.

Diese Aufwallungen eines wirklich anglosächischen Stils, welche in der epischen Dichtung erst das 19. Jahrhundert wiederfinden sollte, — nämlich in Byrons „Don Juan" mit seinem derben Mutwillen und der Verschwendung von Gold, Atlas, Kristall und Schönheit in dessen coloristischen Bildern à la Veronese — erfreuen uns jedoch nur selten bei Chaucer. Das lächerliche Lob neuerer Litterarhistoriker für diesen schmucken Fabliaux-Erzähler vermag nicht einmal Berington in seiner „Literary history of the middle ages" (1814) zu teilen.

Gerade die Nachahmer und Nachfolger Chaucers (wir nennen

als bekanntesten den König Jakob V. von Schottland) zeigen, jeder englischen Eigenart entbehrend, weil ihnen der immerhin bei Chaucer vorhandene Mutterwitz des Instinkts gebrach, dass diese ganze Dichtungsform einen Importartikel vorstellt. Und gilt denn etwas anderes für den anderen Epiker, welchen die Engländer als Klassiker feiern, für Edmund Spenser?

Der wackere alte Puttenham erzählt treuherzig in seiner „Englischen Dichtkunst" von den Vorläufern Spensers (Surrey u. s. w.), dass sie in Italien umherreisten, „die süssen Versmasse und den stattlichen Stil" kennen lernten und „als Novizen in der Schule Dantes, Petrarkas und Ariosts die bis dahin plumpe Poesie veredelten." Daher sollen diese Herrn als „Erneuerer des englischen Stils und englischer Metrik" gefeiert werden.

„Englischer Metrik" — ja, allerdings. Leider erwarben sie sich dieses Verdienst und der grosse Spenser schuf sogar die majestätische „Spenser-Stanze", eine nur der englischen Sprache konforme und nur von Byron glücklich gehandhabte Strophenbildung. Aber was soll das alles! In den ungefügen Stabreimen und Streckversen der angelsächsischen Litteratur steckt mehr wahre und aus germanischem Boden herausgewachsene Poesie, als im ganzen Spenser. Mögen uns die englischen Kritiker darob steinigen, wir halten Spenser und seine Schule für eine überaus verderbliche Erscheinung, die wie ein schleichendes Gift noch heute fortwirkt. Im Prosastil, dessen Erneuerer sie angeblich sein sollen, haben sie jene pomphafte Rhetorik, jenen auf Kothurnstelzen wandelnden Periodenbau erzeugt, der in der englischen Prosa — mit Ausnahme der echt nationalen Romanziers — bis heute wuchert. In der Poesie aber wurde jene Neigung zur Allegorie durch Spenser aufgepfropft, die nicht nur die traurigen Allegorien eines Dryden, sondern auch die Dichtungen von Milton und Shelley erzeugte. Die Sonette Spensers und sein Schäferkalender (1579 the Shepherd's Calendar) weisen den einzigen Unterschied von den Vorbildern eines Tasso, Guarini, Marino auf, dass seine Hirten nicht überzart idealisiert sind. Sonst

aber geneusst der Leser hier die altbekannte platonische Schwärmerei und die gekünstelte Pedanterie der ganzen Nachahmung wird durch hübsche Naturbetrachtung nicht aufgewögen. Auch seine weltberühmte „klassische" Dichtung „die Feenkönigin" (1590 erschien der erste Teil) wird nur in dem naserümpfenden ironischen Tone von uns als „klassisch" anerkannt werden, mit welchem die Vertreter und Bahnbrecher einer neuen gesunderen Kunstanschauung das hochwohlweise gelehrte Geschwätz der verrotteten Zunft-Ästhetik in Deutschland und England nachgerade zu behandeln pflegen. Die Anhänger dieser völlig wertlosen Philologen-Kritik oder kulturhistorischen Litterarhistorie werden sich ja noch über vieles auf diesen Blättern Verzeichnete entsetzen. So möge denn auch hier gleich anfangs unsere Überzeugung hingenommen werden, dass eine eigentliche Dichterkraft in Spenser nicht zu entdecken sei. Der Plan der „Feenkönigin" ist banal und den provenzalischen Romanziers entlehnt oder nachgebildet. Die Ausführung ist wunderlich, langweilig und steif. In dieser öden Epopöe treten sämtliche Tugenden als Chevaliers auf und die „jungfräuliche" Queen Bess wird unter dem Bild der wunderherrlichen Gloria mit ekelhafter Schmeichelei geradezu überfüttert. Wir haben genug. Diese Herrn und Damen sprechen alle wie ein Buch. Aber wie ein Buch, das man zuklappt.

Spenser, geboren in London 1553, also elf Jahre älter als Shakespeare, soll das Genie dieses Zeitgenossen schon früh erkannt haben, obschon die Shakespeare-Anekdoten ja sämtlich nicht verbürgt sind. Wir glauben es kaum. Es wird der Verfasser von „Venus und Adonis" gewesen sein, den der formvollendete Hofallegorist vielleicht als seinen würdigen Nachfolger schätzte, — nicht der Dramatiker. Das Drama aber, dies einzig und allein, vertritt zum ersten Mal auf britischem Boden den nationalen Stil.

DAS NATIONALE DRAMA.

Geniessen wir! Denn auf morgen ist kein Verlass.
Lorenzo di Medici.

Reformation und Renaissance.

I.

Die Tiara zitterte auf der Päpste Haupt und die verbuhlte Kirche sass verwitwet auf ihren sieben Hügeln unter den Madonnen ihres Rafael. Es scheiterte die Armada. Für die Neue Welt des Geistes, deren Entdecker der Mönch von Wittenberg, schenkte Columbus eine Neue Welt, die jungfräulich wie eine schaumgeborene Anadyomene der Salzflut zu entsteigen schien. Die Conquistadoren durchkreuzten den Ozean und kühne reformatorische Denker wagten sich hinaus ins Meer des Unendlichen. Überall durchtönt ein Hosiannaschrei die auferstandene Menschheit. Das Eldorado scheint gefunden.

> Beneidet ihr die Zeit, wo sich aus dem Jahrhundert
> Der Barbarei hervor die goldne Zeit gedrängt,
> Wo wie einst Lazarus die alte Welt verwundert
> Mit neu verjüngter Stirn den Grabesstein gesprengt?
>
> (Musset, „Rolla".)

Das ist die Renaissance, die Zeit der Luther und Columbus, der Kopernikus und Spinoza, der Calderon und Cervantes. Die Signoria von Florenz schrieb einen Preis aus: wer einen gewissen Marmorblock behauen könne, der seit alter Zeit unverbraucht auf dem Markte lag. Da fasste ihn Michel Angelo in seine Riesenfaust und formte daraus die Statue des David. Aus untauglich sprödem Marmor lockte so ein Meister die neue Skulptur hervor und als solch ein Davidknabe mit Riesengliedern erstand auch die neue Kultur aus hilflos unförmlichen, vergeblich durch Jahrhunderte

fort gewälzten Cyklopenblöcken. Neue spätgeborene Hellenen wandelten dahin im Lorbeer der Medicäer unter ihren marmornen Ahnen.

Gewaltige Dämonen wie Cesar Borgia, Richard III. und die ganze Machiavelli'sche Schule hielten mit der Linken einen blutigen Pinsel, der manche Blüte wegwischte neben vielem Gewürm und die blühende Erde mit blutigen Farben tünchte. Aber ihre Rechte hielt doch dabei den unsichtbaren Meissel für staatenschöpferische Bauten. Auf den fahlen schwülen Gewitterhimmel malte die Kunst den Regenbogen ihrer Ideale, über den schillernden Sumpf und Blutbach emporschwebend. Denn über all dem Sündenglanz schwebte ein Moderduft. So prächtig die Feuergarben gen Himmel loderten, — schreckliche Lava ergoss sich zugleich und die Erde schien zu öffnen ihren Schlund, als wollte sie rufen: Kain, wo ist dein Bruder Abel? Selbstgewisses Geschlecht, warum erschlugst du den kindlichen Glauben der Väter?

Aber ein halb Jahrtausend wird das Rad der Zeit rollen, ehe ein titanisch göttertrotzend Geschlecht wie dies der Renaissance aufs neue gezeugt. Und der Geist der ewigen Liebe enthüllte sich dem Auge wie die Pieta des Michel Angelo, halb zur Erde niedergeneigt, halb zum Himmel emporzeigend. Durch sternbesetzte Wolken wallte die Sistina dahin, die mütterliche Jungfrau. Und der Jesusknabe der Gebenedeiten hatte welterlösende Augen, welche Donnerkeile versandten. Die Härchen seines Hauptes sträubten sich wie goldne Flämmchen. Und doch war dieser Weltenrichter nur ein Kind und schien unbewusst seiner furchtbaren Herrlichkeit.

Dieses Kind als Zeus ist der Genius der Renaissance, der Genius Rafaels und Shakespeares.

II.

Im Jahre 1122 hat Heinrich V. das Wormser Konkordat geschlossen, welches die Fehde zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche, für einige Zeit aufhob, die Normen der beiderseitigen

Rechte feststellend. Auf dieses Konkordat haben noch viel andere folgen müssen bis auf das Konkordat Napoleons I., wo der völlig zertrümmerte und für überflüssig erklärte Klerus von dem grossen Despoten feierlichst anerkannt und in all seiner früheren Würde restituiert wurde, als nötiges Werkzeug zum Niederhalten der „Ideologie."

Frankreich, das Land der Aufklärung, wie es sich zu nennen beliebt, ist hundert Jahre nach der französischen Revolution bis zu den Wallfahrten von Lourdes fortgeschritten. Deutschland hingegen, in sozialem Fortschritt und in politischer Reife lange hinter dem regen Nachbarvolke zurückgeblieben, hat in der Mehrzahl seiner Bevölkerung den Krebsschaden des modernen Lebens ausgeschieden: jenes erzwungene Festhalten an starren Formen und Formeln, welches in England den Geist der Lüge und den Instinkt der Heuchelei durch alle Schichten der Gesellschaft verbreitet. Und dass dies möglich, ist mit das Werk jenes grossen Mannes, der genau 400 Jahre nach jenem Wormser Konkordat (1521) in der alten Reichsstadt Worms aufs neue den alten Kampf wider kirchliche Anmassung vertrat.

Heinrich III. hatte in seiner Allmacht Päpste ein- und abgesetzt, aber schon sein Sohn zu Kanossa dafür gebüsst. Hier nun stand kein Kaiser des hohen römischen Reiches, sondern ein schlichter Bauernsohn und auch er setzte ab — nicht einzelne Päpste, nein das ganze Papsttum vor dem Richterstuhl der Geschichte.

Er zitterte nicht wie der Kaiser weiland vor dem Bannstrahl des ewigen Rom, er flehte nicht um Erlösung im Büsserhemd — in seinem härnen Rock erhob sich dies unscheinbare Mönchlein vor der strahlenden Versammlung der Grosswürdenträger dieser Welt zur Riesengrösse seiner Mission: „Ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen." — Ein Kanossa, wo nicht der vorgeforderte Ketzer, sondern die Jericho-Burg des Vorurteils selber erzittert.

Wohl mochte er sie verlachen, die ohnmächtigen Donner der Kirche. War er doch selbst ein Donnergott, dieser sächsisch-thüringische Bauernsohn, gleich jenem alten Donnergott der Sachsen,

der die Midgardschlange des Bösen erlegt. Denn in diesem reformatorischen Volksmann verkörpert sich das alte gewaltige Sachsentum, das im Gegensatz zum süddeutschen Rittertum freie Bürger- und Bauernschaft aus sich herausbildete. — „Und wenn jeder Dachziegel zu Worms ein Teufel wär", wollte er doch Zeugnis ablegen für den heiligen Geist, gegen welchen die Welt unablässig sündigt und sündigen muss. Denn die tiefsinnige Anschauung der alten Perser, nach welcher Licht und Nacht bis ans Ende aller Zeiten ringen müssen, auf dass gerade dieser ewige Kampf den Fortschritt fördere, erklärt uns allein, warum „der alte böse Feind", von dem stolzer Glaubensmut wähnt, „er sei gericht't", doch noch lange nicht „gefällt" ist.

Im Anfang war das Wort, der logos, die Vernunft. Aber der blinde Autoritätsglaube, die träge Gedankenlosigkeit, das Unvernünftig-Chaotische setzt seine schwerfällig unfruchtbare Masse stets der lichten Schöpferkraft entgegen. Das Chaos betrachtet sich als die wahre göttliche Ordnung, die neue Welt als eine frevelhafte Revolution. Columbus hiess ein Tollhäusler, Luther ein Zerstörer. Ja freilich muss ein solcher stören und zerstören — stören die pharisäische Indifferenz der ideallosen Gesellschaft, zerstören die Drachen, welche der konservative Urschlamm des Bestehenden ausbrütet. Darum dachten sich auch alle Völker den Gott des Lichtes als den Python, den Drachentöter.

Und ein solcher sonniger Drachentöter stand auch einst hier zu Wormes an dem Rhein — übermenschlicher Kräfte voll, göttlicher Sendung bewusst, aber schnöde verraten und gefällt.

Das war Siegfried, der „Held von Niederland." — Auch Luther stand verraten zu Worms im hohen Dom, aber er wurde nicht gefällt. Seine Sache triumphierte. Und doch — um welchen Preis!

Die Reformation hat — das bestreitet niemand — Deutschland auf zwei Jahrhunderte politisch und sozial zu Grunde gerichtet, statt den Wahlspruch Huttens: „Durch Freiheit zur Wahrheit, durch Wahrheit zur Freiheit" zu verwirklichen. Nicht der dreissig-

jährige Krieg war Deutschlands Verderben — diese logische Folge verschiedenartigster Sünden wider den heiligen Geist schien vielmehr unter den obwaltenden verzweifelten Umständen noch die heilsamste Radikalkur. Zwei grosse Geister sind es, welche, beide ein heilsames Prinzip verfechtend, durch ihre grundfalschen Mittel ihr Land vernichteten — Luther und Karl V. Kein geringerer als Napoleon hat das gescheite Wort gesprochen: „Karl V. war ein Narr, sich nicht an die Spitze der Protestanten zu stellen. Denn so wäre es ihm leicht geworden, zur unumschränkten Kaiserherrschaft und Einigung Deutschlands zu gelangen."

Wohl ging die deutsche Kaiserherrlichkeit zu Beginn des 13. Jahrhunderts zu Grunde — versinnbildlicht in unserm Nationalepos durch den Tod Siegfrieds, den das enge Stammgefühl des fränkischen Hagen verriet. 1521 aber, als den neuen Drachentöter wiederum das alte Worms in seinen Mauern sah, da wars eine freie Reichsstadt, das Symbol der damaligen deutschen Grösse. Denn trotz der sinkenden Geltung des Reiches hatte Deutschland sich als erste Grossmacht zu behaupten gewusst, nicht durch Kaiser und Ritter, sondern durch seine Städte. Die Hansa beherrschte alle Meere, eine Stadt wie Lübeck konnte allein die drei skandinavischen Reiche zu Boden werfen, und der Glanz der süddeutschen Städte wettweiferte mit Venedig und Genua.

Dies stolze Bürgertum war es, das sich sofort auf einen Schlag der Reformation anschloss. Dass jene Kreise, welche die höchste Bildung und patriotischeste Gesinnung vertraten, den Zeitpunkt gekommen erachteten, um mit eins alle Gebrechen des Reiches zu heilen, ist selbstverständlich. „Eine Reformation an Haupt und Gliedern", nicht eine theoretische Professoren- und Pfaffenpolemik — das war's, was sie bezweckten. Alsbald wandten sich Deutschlands edelste Männer, Sikingen der letzte Ritter und der unvergleichliche Hutten, an den Kaiser und boten ihm an, falls er die Durchführung der Reformation billige, das ganze geeinte Deutschland zu seinen Füssen zu legen. „Tag und Nacht will ich

dir dienen ohne Lohn", schrieb der grosse Dichter an den Cäsar, „du sollst der Hauptmann sein, der Anfänger und Vollender." — Doch Kaiser Karl, zu sehr im Legitimitätsdünkel befangen, um die Grösse und Einfachheit dieser Idee zu würdigen, schloss statt dessen mit der Curie einen festen Bund in der Absicht, durch den Dienst des Schlechten zum guten Ziel der Einigung und Kaisermacht zu gelangen. — An Luther hatte Hutten geschrieben: „Wir wollen durch Gottes Hilfe unser Aller Freiheit erhalten und unser Vaterland von alledem, damit es bisher unterdrückt und beschwert gewesen, erretten". Man brauchte den legitimen Spanier nicht mehr, sobald er sich als Feind der Reformation und jeder Freiheit entpuppt hatte; der reformierende Einheitskaiser war ja längst gefunden — Sikingen, der geliebteste, geehrteste und mächtigste Deutsche, der Karl's Wahl einst durchgesetzt und des französischen Königs Wahl vereitelt hatte! . . .

Sikingen ging unter. Da brach die fortreissende Bewegung des Bauernkrieges los, welche, was Sikingen auf halbwegs gesetzmässigem Wege zu erstreben hoffte, nun mit rücksichtsloser Gewalt durchführen sollte. Die „14 Artikel" der Bauernkonstitution (von Wendelin Hippler) sind ein solches Meisterwerk deutscher Politik, — von einer Klarheit und Tiefe, neben der die Überstürzung der französischen Revolution recht kläglich erscheint — dass es noch heute als Norm des Zukunftsideals gelten kann. Es giebt keinen echtdeutschen Wunsch, der nicht darin enthalten wäre. Diese Konstitution ist ganz kaiserlich, aber keine utopische Republik könnte je Freieres und Grösseres verkörpern, als das deutsche Kaiserreich Hippler's.

Artikel 14 lautet: „Aufhebung aller Rechte von Fürsten, Herren und Städten. Überall nur Schutz und Schirm des deutschen Kaisers". — Hier wird auch zuerst das Wort „reformiert" in einem umfassenden Sinne gebraucht: „Artikel 2. Alle weltlichen Herren werden reformiert, damit der gemeine Mann nicht über christliche Freiheit von ihnen beschwert werde. Fürsten und Edle

sollen sich brüderlich halten, gegen ein ehrliches Einkommen.“ Hier wird dem Rechte und der Vernunft ein Tempel auf historischer Basis gebaut. Kaiser und Volk reichen sich rechtlich die Hand.

Solch eine klare und fassliche Idee hätte gar nicht entstehen können, wenn sie nicht tief im Wesen Deutschlands begründet wäre. Und sobald solche Ideen einmal ausgesprochen, so müssen sie sich eines Tages erfüllen. Denn das Wahre wird nicht vorausgesagt, bevor es kommen soll, sondern es kommt, weil es vorausgesagt. Die Prophetengabe ist die natürliche Intuition der Logik, welche die Gegenwart aus der Vergangenheit ableitet und die Zukunft als unvermeidliche Konsequenz der Gegenwart voraussieht. — Nicht umsonst schuf die „evangelische Brüderschaft“ der Bauern das Reichsfähnlein schwarz-rot-gold — noch heut' das Symbol der deutschen Einheit, wenn auch nicht der preussischen Einheit. Der Bauernkrieg war weniger eine soziale, als eine nationale Bewegung.

Luther aber starb, von der Erkenntnis umdüstert, dass es seinen lieben Fürsten nicht um die geistige Freiheit, sondern um ihre partikularistischen Gelüste unter dem Vorwand der Reformation zu thun sei. Trotzig und störrig gegen das kaiserliche Ansehen, aber ohne den Mut, sich mit dem Schwert aus ihrer eignen Mitte zum wenigsten einen lutherischen Kaiser (der Einheitskaiser war ja nur durch die Revolution zu gewinnen, durch diese Egoisten nimmermehr) zu erringen, verzettelte der Schmalkaldische Bund jeden günstigen Moment zum Losschlagen und erbitterte anderseits den Kaiser durch ewiges Schmollen und Zanken bis zum völligen Verkaufen der Kaiserpolitik an den Katholizismus. So war es denn dahin gekommen, dass der Kampf für die sogenannte Reformation einfach den uralten partikularistischen Rebellentrotz und der Katholizismus die Sache des Kaisers und Reiches bedeutete. — Aus dem Westphälischen Frieden ging das weltbeherrschende Reich als ein abgezehrtes Gerippe, der Fremde als Deutschlands

Meister hervor. Aber die Reformation der Fürsten hatte ihren Willen gehabt, ihren Zweck erreicht — sie waren souverain geworden und Deutschland endgiltig in eine Reihe von Duodeztyrannentümern zersplittert.

Und doch — trotz alledem und alledem — hat die Reformation auch politisch uns gefördert. Das Beispiel Spaniens nicht nur, sondern auch das Beispiel Frankreichs, das später so furchtbarer Revolutionen bedurfte, um die mangelnde Reformation zu ersetzen und dennoch noch heut' nicht ganz zum Ziele kam, hat gezeigt, dass es allerdings auf die Dauer wohlthätiger ist, der Idee auf Kosten der weltlichen Macht zum Siege zu verhelfen, als die Staatsgewalt auf Kosten der innern geistigen Entwicklung zu stärken. Wenn der dreissigjährige Krieg uns unsägliches materielles Elend und partikularistische Zerrissenheit gebracht hat, so wollen wir uns mit der Erwägung trösten, dass ohne letztere auch Preussen sich nicht ungestört hätte entwickeln können und dass Deutschland nur so seine Hohenzollern erhalten durfte. Hätten die republikanischen Hugenotten in Frankreich gesiegt, so hätte die zentralistische Einheitsmonarchie durch den Bund mit der Kirche nicht Frankreichs Weltmacht und „Gloire" begründet — wohl wahr. Aber diese Niederlage der Idee ist anderseits die Grundursache aller Korruptionen und Revolutionen, an denen Frankreich krankte. Sobald also das geistig reifere Deutschland zu politischer Reife wieder emporwuchs, musste Frankreich, der reifere Staat und das unreifere Volk, notwendig im Kampf mit demselben erliegen. Kurz, die politisch so unheilvolle Reformation hat indirekt auch wieder bei Belle-Alliance und Sedan gesiegt.

Durch Luthers Bibelübersetzung war jener alte Prozess wiederholt, den wir in dem ältesten Dichtwerk deutscher Zunge, dem „Heliand" bewundern. Da erscheint der Heiland mit seinen Aposteln, als sächsischer Herzog unter seinen Recken und Mannen. In dieser Dichtung gewann das Altdeutsche seine Abrundung. Und gerade

aus diesem sächsischen Idiom, nicht aus dem Mittelhochdeutschen des südlichen Deutschland, erwuchs das Neuhochdeutsche, indem Luther, die Evangelien in unsre Muttersprache umdichtend, seine sächsische Mundart als Grundlage seiner Sprachschöpfung wählte. Ein wunderbares Symbol für die stete innige Verflechtung des Christentums mit dem Germanentum.

Diese Luther'sche Bibelübersetzung spielt aber für unsere Litteratur eine so bestimmende Rolle, dass wir die Verkrüppelung und Verkümmerung der in Hutten aufblühenden neuen Litteraturblüte durch die folgenden Kriegsstürme kaum beklagen dürfen. Es ist wahr, unsere klassische Periode moderner Litteratur wurde um Jahrhunderte neben der anderer Länder verzögert und unsrer geistigen Renaissance fehlt daher fast gänzlich der unvergängliche Schimmer, den nur die Kunst verleihen kann. Aber für die allgemeine Entwickelung des deutschen Geistes hat uns Luther dieselbe Bedeutung wie Shakespeare, oder noch genauer ausgedrückt, wie Shakespeare und Cromwell zugleich, wie denn Luther und Goethe stets die bestimmenden Haupt- und Mittelpunkte deutschen Geisteslebens bleiben werden.

Aus diesem Grunde gilt, was wir oben über das Verhältnis Frankreichs und Deutschlands, des reiferen Staates und unreiferen Volkes zum reiferen Volk und unreiferen Staate, geurteilt, auch für England mit. Von einer wirklichen kirchlichen Reformation konnte nur in Deutschland die Rede sein. Nur in Schottland hat John Knox eine wirkliche protestantische Geistesrichtung erzeugt. In England aber haftet der Hochkirche noch heut gar Vieles an, was durchaus mit den Prinzipien der römischen Kirche übereinstimmt. Und nicht nur der Hochkirche, sondern der ganzen englischen Gesellschaft mit ihrem pharisäischen Buchstabenglauben und Formeldienst. Aus Laune und Hochmut hatte ein Despot (Heinrich VIII.) von Rom sich losgerissen und wesentlich aus Gründen schmutziger Habgier, um sich mit den Gütern der Geistlichkeit zu bereichern, sein Land „reformiert". Eine solche Reformation konnte nur eine

äusserliche bleiben. Es bedurfte der Puritaner, um den Protestantismus in England heimisch zu machen.

Zugleich mit der sogenannten Reformation war auch die extremste Freigeisterei in die Insel eingedrungen. Fast alle erlauchten Geister der Zeit scheinen heimliche Heiden und Atheisten. Die ganze höhere Gesellschaft war mit antiker heidnischer Bildung getränkt. So auch die Königin Elisabeth selbst, deren pedantische Gelehrsamkeit und mythologische Spielerei durchaus nicht so hoch angeschlagen werden darf. Weit höheres Verdienst um die Bildung des Landes als diese vergötzte Königin, deren doppelzüngig ränkesüchtige Staatskunst ebenso zweifelhaft erscheint wie ihre Jungfräulichkeit, erwarben sich aber viele Männer des hohen Adels.

Unter diesen sei zuvörderst genannt der vielbeklagte Howard Graf Surrey, der 1547 wegen seines Widerstandes gegen die Pseudo-Reformation Heinrichs VIII. von diesem Tyrannen hingerichtet wurde. Freilich besteht sein Verdienst um die Nationallitteratur lediglich in dem technischen Detail, dass er zuerst das beliebteste englische Versmass, den fünffüssigen reimlosen Jambus, anwandte, für den man in England den Namen Blankvers fand. Denn seine sonstigen Leistungen — Übertragungen aus dem Virgil und Fabrikation endloser Sonette an eine mythische Geliebte, Lady Geraldine — gehören gerade zu jener akademischen Nachahmungspoesie, welche alle Dilettanten von jeher pflegten. Ganz ebenso steht es mit Sir Thomas Wyatt und Thomas Sakville Lord Buckhurst, dessen „Mirroir for magistrates“ sich ebenso an Boccaccio anlehnt wie Surrey an Petrarka und obendrein den Tod aller echten Poesie, die ödeste Allegorie, einzuführen beflissen scheint. In ein vollständiges System wurde aber dies, dann durch Spenser zum Extrem getriebene, Allegorisieren in dem berühmten Schäferroman „Arkadia“, welchen Sir Philipp Sidney, ein Neffe des Grafen Leicester, seiner Schwester Gräfin Pemproke gewidmet hat. Immer giebt der Dilettant der Form den Vorzug vor dem Inhalt. So bemüht sich denn Sidney redlich, Ottave Rime, Hexameter und Alexandriner zu meistern. Diese an-

gebliche Sprachmeisterschaft, auch in seiner schwülstigen Prosa, welche die Engländer nicht genug zu rühmen wissen, artet jedoch meist in Bombast und Euphuismus aus. Letzterer Ausdruck, der sich als terminus technicus einer traurigen Berühmtheit erfreut, stammt bekanntlich von dem 1579 erschienenen Roman von Lily „Euphues oder die Anatomie des Witzes“ her. Eine erbauliche Anatomie — was sie zu bedeuten hat, wissen die Freunde Shakespeares aus der Sprache Birons („Love's labour lost“), Benedicts („Much ado about nothing“) und der zwo Muster höfischer Bildung, Osrik und Polonius. Als ein matter Abklatsch davon mag Sir Percy Schafton im „Kloster“ Walter Scott's gelten.

Dennoch hat sich der wackere Sir Philip, diese Blume englischer Ritterschaft, ein unvergängliches Verdienst erworben durch seine ästhetische Schrift „Verteidigung der Poesie“. Hier reisst ihn wahre Begeisterung fort und die akademische Sorgfalt, welche er auf seinen Stil verwendet, beeinträchtigt nicht mehr die Wärme seiner Beredsamkeit. In der tapfern Brust dieses Ritters ohne Furcht und Tadel schlug doch ein Dichterherz, wenn auch die Verhältnisse seine Reife hinderten. Denn sonst würde er, der lavendelduftige Höfling und Euphuist, nicht einen so hohen Wert auf die englische Volksdichtung legen. Das Lied von der Percy-Jagd im Cheviot-Wald wirke stets, bekennt er, selbst beim Vortrag eines betrunkenen Fiedlers auf ihn wie das anfeuernde Geschmetter einer Schlachtdromete. Das Volkstheater hingegen tadelt er. Sein akademisch klassischer Sinn, wodurch er, wie auch in seiner gesammten würdevollen Haltung, an den jungen Milton erinnert, fühlt sich verletzt von der Mischung tragischer und komischer Elemente. Freilich starb er, ehe seine Augen den Heiland gesehn. Er fiel 1586, erst 32 Jahre alt, zu Zütphen auf dem Felde der Ehre, zugleich ein Sänger und ein Held. Hätte er seinen Percy auf diesem verpönten Theater erblickt, wie der grösste Dichter seines Vaterlandes ihn heraufbeschwor, so wäre sein adeliges Gemüt emporgezuckt, wie „beim Geschmetter der Schlachtdromete“. Er hätte als ein braver loyaler Heisssporn

der Muse die erste Lanze gebrochen für seinen König und Herrn, Wilhelm den Eroberer.

III.

Die Gesellschaft der Renaissance fasste das Leben wie ein Festgelage auf. In den herrlichen Kirchen berauschten die wollüstigen Weihrauchdüfte, die Farben der Teppiche und Stickereien und die Harmonien der Orgel, welche die heiligen Gemälde der Meister über dem Hochaltar zu erklären schienen.

In Stadt und Land herrschte dieselbe Freude an allem Schaugepränge (pageant*). Spanien entwickelte sein Nationaltheater aus den Prozessionen und Autos, in England gestaltete sich derselbe Prozess durch Volksfeste und mythologische Ritterspiele. Das erste regelrechte Bühnenstück, das auf der britischen Insel aufgeführt wurde, „Ferrex und Porrex oder Gorboduc" entstand mit Beihilfe des oben erwähnten Lord Sakville. Dieser gelehrte Dramaturg hatte einen Chor, bestehend aus vier Ältesten, nach antikem Muster eingeführt. Noch in „Perikles" und „Heinrich V." finden wir diese Unart, mit welcher uns Deutsche später unsre Klassiker zu beglücken dachten und nur an dem einmütigen Widerstand des gesunden Volkssinns scheiterten. Auch in England hatte sich die Bühneneinrichtung dem Volkswillen zu fügen. Denn das Theater wurde bald eine öffentliche Angelegenheit. Während die feststehenden Schauspieltruppen in London echte Meister vom Fach aufwiesen (Burbadge scheint Shakespeare's Rollen so geistvoll gespielt zu haben, wie später Garrik und Kean) und trotz der Einfachheit der Bühne selbst, welche immer noch an die Mysterienspiele des Mittelalters (etwa den Oberammergauer Festspielen entsprechend) erinnerte, in eingefügten Maskenscherzen**) („Masques") blendende Kostümpracht entfalteten, wurden auch in den Provinzen Dilettantenvorstellungen allerorts veranstaltet.

---

*) „And like an unsubstantial pageant faded". The Tempest.

**) Siehe den Mummenscherz im „Sturm" „Wintermärchen" „Sommernachtstraum" u. s. w.

Die Handwerker im „Sommernachtstraum", welche Pyramus und Thisbe verzapfen, entsprechen durchaus den Wandertruppen und den ländlichen Naturmimen, welche bei jedem Festtag im Kalender irgend eine szenische Darstellung übten. Was waren denn die wilden Fastnacht-Saturnalien unter dem Maibaum anders, als mimische Ergötzungen von altheidnischem Gepräge*). Am Hofe selbst nahmen die pomphaften Aufzüge, Bankette, Turniere, Maskeraden kein Ende. Kardinal Wolsey's Lustbarkeiten, Graf Leicesters berühmtes Fest zu Kenilworth, das neunzehn Tage ununterbrochen dauerte — alles erscheint in riesenhaftem Massstab angelegt, etwa wie die Phantasien der Venetianer, wenn es die Dogenhochzeit mit dem Meere galt. Ganz England gleicht damals einem hochzeitlich geschmückten Buccentaur, überladen mit allem Reichtum und aller Schönheit der Erde, um die Vermählung des englischen Königsdogen mit dem Meere zu feiern. Diese von der Natur ihm vorbestimmte Braut sinkt erst damals in Englands Arme: erst mit dem Untergang der Armada beginnt die britische Seeherrschaft, die sich bald zu einer Welthegemonie ausdehnen sollte. Und das Hochzeitcarmen, welches man bei dieser Vermählung zu rauschender Musik und Juwelengefunkel vortrug, schien einfach heidnisch. An tulpenumkränzten Bächen, an Hyazinthen vorüber, deren Blau den Adern der Frauen gleicht (Drayton) wandelt Ceres dahin, Iris schüttelt Tau von ihren Saphranschwingen (Shakespeare) und die Göttergestalt Auroras erhebt sich schamerrötend aus dem Bette Tithons (Spenser). Selbst Ben Jonson sieht Venus auf ihrem von Tauben gezogenen Gespann einherfahren.

Da ist es denn nicht zu verwundern, wenn auch in der Architektur aus Altertumsstudium ein neuer Stil ersteht, der Tudorstil, dessen Meister der treffliche Inigo Jones. Terrassen, gewaltige Freitreppen, Türmchen und Kuppeln mit reichverschnörkelten Ornamen-

*) Recht hübsch hat einen Schwank dieser Art, auf alte Gebräuche gestützt, Walter Scott im „Abt" vorgeführt.

ten, alles von einer überquellenden Energie des Formsinns, entstehen. In den Gärten neben den spielenden Wasserwerken lächeln die heidnischen Götter und Göttinnen; die Steinmetze haben alle Hände voll zu thun. Noch mehr die Schneider, Kürschner, Schuhmacher und Waffenschmiede. Denn ein richtiger Grandseigneur, welcher Pfauenpasteten in Silberservice und Malvasier in Goldhumpen auf seiner Tafel liebt, trägt zugleich ein ganzes Vermögen auf dem Leibe. Die Mäntel verbrämt man mit Zobel und Hermelin und die Mieder von Scharlachseide übersät man mit Perlen. Die Hemden werden mit Edelsteinblumen ausgestickt und mosaikartig setzen sich Rosetten auf den zierlichen Sammetschuhen zusammen. Erst Heinrich VIII. hatte die schmutzige Stadt London zu pflastern begonnen; jetzt wirft Walter Raleigh seinen Sonntagsmantel über eine Pfütze, welche die Königin zu überschreiten zaudert. Dies scheint bezeichnend für eine Zeit, wo man über alle Untiefen, Ecken und Sümpfe des Lebens den Mantel nicht der christlichen Liebe, sondern der heidnischen Sinnenschönheit zu spreiten wusste.

Die Kunst des Buchdruckes war erfunden. 1474 hatte Caxton in Westminster die erste Druckerei eingerichtet. Es wird massenhaft gedruckt: Ritteraventiuren, Schwänke, Erbauungsschriften, viel theologische Polemik, auch sonstiges Wissenschaftliches, vor allem aber Balladen. Auch giebt es fliegende Zeitungen im Stil unserer heutigen Extrablätter, in Quartblättchen-Format, über interessante Tagesereignisse, die sogenannten „Broad-Sides".

„Merry old England" — es ist kein blosses Märchen. Alle geistigen und physischen Kräfte befinden sich im Aufschwung. Ein vollkräftiges Dasein voll naturwüchsiger Lebenslust pulsiert in allen Schichten der Gesellschaft. Welch ein Hof, welch ein Adel! Die „jungfräuliche Königin" hat die Mode begonnen — nun studiert jedermann griechische und lateinische Litteratur, um dem Verkehr einen höheren Inhalt zu geben und die Sitten zu verfeinern. Mythologische Anspielungen und Gleichnisse, italienisch-spanische Antithesengeistreichelei gehört zum vornehmen Ton.

Derselbe frohe Lebensgenuss, dieselbe Begeisterung für ein aufstrebendes grosses Vaterland, beherrschte alle Stände. Und als Hintergrund des Bildes das Blühen des englischen Handels, dessen Schiffe jetzt aus Amerika und Indien Schätze in die Truhen Londoner Kaufherrn beförderten. Damals entstanden die embryonischen Anfänge der Tagespresse. 50 Firmen der Buchhändler-Zunft, der sogenannten „Stationers" sind nachweisbar.*) Die massenhafte Balladen- und Liederproduktion entsprach dem geistigen Bedürfnis der Nation, welcher kein nüchterner Ausdruck genügen konnte, um ihre allgemeine gehobene Stimmung auszusingen. Anthologien englischer Dichtkunst entstanden; auch die Theaterstücke werden verlegt. Die Bühne selbst aber befand sich noch in jenem Stadium jugendlicher Primitivität, das bei uns in Deutschland durch zahllose gelehrte Untersuchungen in seinen Einzelheiten beinahe bekannter geworden ist, als im eigenen Vaterlande.**) Aber wenn auch diesen Kunst-Scheunen die Kulissen fehlten und eine dies bezügliche Szenen-Ankündigung auf einer Tafel „Afrika" oder „Asien" darstellte, so ergänzte doch die frische unverbrauchte Phantasie all diese äusserlichen Mängel. Man tröste sich also nur — die derben Metzger und Bierbrauer, die Modeherren der Elisabeth-Ära, gaben sicher ein dankbareres und verständnisvolleres Publikum ab für die Ewigkeitsworte eines Shakespeare, als die heutigen Herrn in Frack und weisser Halsbinde, die ins Lyceum oder Court Theatre und andere Fastnachtstempel pilgern.

Diese volksthümliche Bühne war es, auf welcher die nationale

---

*) Siehe darüber die lehrreiche kleine Brochüre „Die öffentliche Meinung in England" von K. Böddeker. (1886.)

**) Wir empfehlen u. A. das tüchtige Werk „Altengland und Shakespeare" (Wien 1874) von H. v. Friesen. — Manchen hübschen Zug zum Verständnis des „merry old England" bietet F. Althaus in seinen „Englischen Charakterbildern" (Berlin 1869) in dem Aufsatz „Zur Geschichte der englischen Volksspiele" (2. Band). Die Benutzung dieser und ähnlicher Schriften entzieht sich uns jedoch bei unsrer wesentlich auf das rein Ästhetische gerichteten Darstellung.

Litteratur gegründet wurde. Hier wurde im Reformationssturm das wahre moderne Drama von zahlreichen Talenten mächtig auferbaut und endlich zum Olymp des poetischen Zeus erhöht.

Wohl scheint jener höchste Alpenstock in der weitgedehnten Gebirgskette der Weltlitteratur, die englische Dichtung, nicht autochthon-unbefleckt geblieben. Aber alle spanisch- italienisch- französischen Einflüsse wurden jetzt fast spurlos von dem kräftigen Beafsteak-Geiste John Bulls verdaut und verarbeitet.

Auch sank seit jener grossen Stunde die insulare Litteratur im Ganzen nicht von dieser beispiellosen Höhe herab. Mit dem Auftreten der Elisabeth-Dramatiker tritt das bisher nur rezeptive Inselvolk in die erste Reihe der Litteraturnationen, ja übernimmt aus eigener Initiative die Leitung.

Mit der Betrachtung des lebensmächtigsten Dichters beginnt daher naturgemäss eine Darstellung der wirklichen Nationallitteratur der Briten.

Shakespeare.

I.

Es giebt in Deutschland eine hübsche kleine Litteratur wider die Shakespeareomanie. Wer zu dieser Sekte à la Rümelin schwört, der überschlage nur getrost das vorliegende Kapitel, denn er wird wenig Freude daran erleben. Gerade weil wir die einseitige Shakespearenarrheit der Gervinus und Otto Ludwig ebenso bedauern wie die unheilvolle Goethepfafferei, wollen wir unsern Standpunkt mit möglichster Entschiedenheit betonen.

Über die sprachlichen Auswüchse Shakespeares, seine gehäuften Metaphern wird ein analytischer Kritiker einfach urteilen, dass sie nicht sowohl dem Zeitgeist als dem innersten Wesen seines Genius entsprachen. Alles ist hier über gewöhnliches Mass, über Lebensgrösse angeschaut. Wer einen Garten erwartet, findet einen Urwald.

Wer Racine'sche Taxushecken liebt, muss tropische Riesenbäume anstaunen. Diese gleichen dem Manglebaum Indiens, der seine Wurzeln vielfältig verzweigt und polypenartig ausstreckt, seine zahllosen Zweige aber in den feuchten Deltaboden niedersenkt, so dass aus jedem Zweige ein neuer Sprössling als kleinerer Unterbaum ersteht, — bis ein einziger Patriarchenstamm einen ganzen Park gebildet hat, dessen dichtverwobene Äste über Ströme als Hängebrücken sich wölben, — bis er wie ein Sultan in seinem Harem, wie Priamus unter seinen hundert Kindern thront.

Dies wäre nun selbst eine Shakespeare'sche Metapher. Ein Sturzbach sich ergänzender Bilder, eine Masse von Vorstellungen, die einer unerschöpflichen Phantasie ungezwungen als eine Einheit sich aufdrängen, weil sie ein Bild nie dürftig einzeln wie Durchschnittsgehirne, sondern gleich von allen Seiten schaut. Shakespeare sah immer den Wald mit all seinen Bäumen, während andere den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Im Ürigen müssen wir bei den wenigen sogenannten Schnitzern Shakespeares einfach die Thatsache im Auge behalten, dass nicht Er die erste Folioausgabe seiner Dramen besorgte, sondern dass ungebildete Herausgeber nebst Regisseuren, Stenographen, Buchhändlern und Druckern mit seinem Nachlasse ihr Unwesen trieben. So erklären wir z. B. den berüchtigten Lapsus in „Romeo und Julie“:

Both our remedies
Within thy help and holy physic lies“,*)

was doch grammatikalisch „lie“ heissen müsste und auch sicher so hiess. Der Herr Regisseur wollte aber einen Reim-Abschluss haben und änderte in usum Delphini — alle unsre Theaterdichter im gepriesenen 19. Jahrhundert werden ihm das innig nachfühlen.

---

*) Worauf der selige Grabbe in seinem flegelhaften Essay „Über die Shakespeare-Manie“ so viel Gewicht legt — ein Essay, welcher offenbar Grabbe's eigene Abhängigkeit von dem Meister vertuschen soll. Es ist traurig, von einem bedeutenden Dichter so etwas aussagen zu müssen.

In „Romeo und Julia“ findet wohl ein urkomischer Benedix viel grobe Fehler. So mag in dem ersten Zwiegespräch der Liebenden in Capulets Tanzsaal, wenn man auch die Holdseligkeit des Inhalts zugestehen muss, ein geschraubter Euphuismus der Sprache zu rügen sein. Historisch veranlagte Augen und ästhetisch feinfühlige Sinne werden hingegen nur die Feinheit eines gesellschaftlichen Umgangstons darin entdecken, wie er damals in den Palazzos der Renaissance herrschte, freilich himmelweit von den abgegriffenen Münzen unserer Salontättelei verschieden.

Die wundervolle Ammenmär von „Queen Mab“ mag von scharfäugigen Kritikern dem Signor Merkutio als unnütze Retardierung der Handlung angerechnet werden. Wir jedoch als superkluge Shakespearomanen erkennen darin nur eine tiefberechnete Stimmungsfeinheit, welche uns den phantastisch-träumerischen Gemütszustand Romeos und seines Kreises andeutet und hieraus dessen instinktive, impulsive Hingabe an Liebesschwärmerei motiviert, um endlich die Zuschauer selbst zur willigen Aufnahme der Vorgänge in gleichen Gemütszustand zu versetzen.

Es hat mit dem Verhältnisse zu Shakespeare überhaupt seine eigene Bewandtnis. Man unterscheidet da drei Epochen. Die erste der Unreife, wo der Reiz des Stofflichen mitwirkt, dürfte wohl jedem normalen Jüngling von poetischem Streben nicht erspart bleiben. Blind und taub für jede andere Poesieerscheinung, wird er nun entweder in seinem eigenen Vermögen durch das Übergewicht des Riesen erstickt oder verfällt gar in plumpe Nachahmung — wie so viele neuere Dramatiker. Gesunder aber ist das Symptom, wenn eine plötzliche Ernüchterung eintritt und zu einer gewissen Entfremdung überleitet, welche das jede Aussicht verdunkelnde Bild jenes Montblanc dem aufatmenden Geiste entzieht. Gewöhnlich wird dies zweite Stadium durch die Erkenntnis einer anderen grossen Erscheinung ermöglicht. Auch dies jedoch ist nur eine heilsame Durchgangsstufe und führt uns endlich zu einer neuen, auf festeren Gesetzen begründeten Monarchie Shakespeare zurück. Tiefere Be-

trachtung, welche die Litteratur nicht vom oberflächlich ästhetischen Standpunkt, sondern in ihrer Verknüpfung mit der gesamten geistigen Entwickelung überschaut, wird aus ihrer Würdigung des historisch-Gewordenen erneute Verehrung des Meisters schöpfen. Dann werden wir gar bald erkennen, wie enge und beschränkt selbst die grössten der übrigen Dichter neben diesem Ur- und Zentraldichter erscheinen, welcher an Grösse der Conception und an unermesslicher Fülle nachschaffender Weltbetrachtung alles und jedes überragt oder vielmehr alles umfasst, so dass wohl an ein Erreichen in anderer Form, doch nie an ein Übertreffen dieser Weltdichtung gedacht werden kann. Nur auf diesem Wege der Nachfolge in seinen leuchtenden Spuren ist das verlorene Paradies der Poesie neu zu entdecken; alle anderen Pfade sind für uns Moderne nur Irrwege. Wenn auch zahllose begeisterte Propheten die durchaus einzige Grösse dieses Gottes poetischer Zeugungskraft verkündigt haben, wenn selbst Buckle, der den Dichtern gemeinhin das höchste Ingenium abspricht, Shakespeare den grössten Menschensohn nennt, so glaubt doch noch der geistvolle Kulturhistoriker J. Scherr in seinem Leitfaden zur englischen Litteratur*) diese Verehrung auf das richtige Mass herabdämpfen zu müssen. Er sagt: „Allerdings ist Shakespeare ein Dichter für alle Zeiten, aber nur insofern jeder grosse Dichter das ist. Warum er ein Privilegium vor Homer, Äschylos, Aristophanes, Dante, Cervantes, Molière, Goethe, Byron besitzen sollte, ist nicht abzusehen". O doch! Das ist es sehr wohl. Hier mag schon allein der Laiengeschmack entscheiden. In allen Ländern und bei allen Völkern wirken Shakespeare's Gestalten und Gedanken in gleichem Masse, während dies, ohne hier in Details gehen zu können, von keinem der oben genannt behauptet werden kann. „Und wie wird man den Vorschritt der Kultur erst inne, wenn man die Schöpfungen des Briten mit denen Lessings, Schillers, Goethes zusammenstellt! Kein Zweifel, an Ursprüng-

*) „Geschichte der Englischen Litteratur". 2. Auflage. 1874.

lichkeit der Phantasie, an elementarer Schöpferkraft und dämonisch-mächtiger Leidenschaft hat Shakespeare alle drei übertroffen. Aber Goethe der Lyriker, Epiker, Dramatiker geht an Umfang und Vielseitigkeit des Genius dem Briten weit vor, Lessing übertrifft ihn an Strenge und Folgerichtigkeit der Komposition, Schiller an geläutertem Kunstgefühl. Alle drei haben den ungeheuren Vorteil der Bildung ihrer Zeit vor Shakespeare voraus". Ob Letzteres vom Standpunkt poetischer Urwüchsigkeit aus wirklich einen „ungeheuren Vorteil" bot, lassen wir dahingestellt. Im Übrigen können wir unsere Ansicht nicht unterdrücken, dass Meister Scherr sich wahrscheinlich grundgescheit und taktfest vorkam, als er jenes hochtrabende Urteil urbi et orbi verkündete, dass aber uns dasselbe leider nur ein Zeugnis grosser Unreife bedeutet, welche noch über die Anfangsbegriffe der Ästhetik im Unklaren tappt.

Es ist schon viel Geistreiches über diesen armen Shakespeare verbrochen. So nennt Schlegel seine Gestalten Uhren mit Zeigern von durchsichtigem Kristall, welche uns zugleich die Stunde zeigen und den inneren Mechanismus sehen lassen. Und so ähnlich noch gar manche Bonmots und Wortspielereien. Von einer wirklichen umfassenden Darstellung Shakespeares haben wir hingegen bisher noch wenig entdecken können. In dem Folgenden wollen wir versuchen, ein Scherflein beizutragen.

Gern citieren wir noch die Worte Carlyles aus seinem bekannten Büchlein „On heroes and Hero-worship" (Lecture III „The Hero as Poet"): „I think, the best judgement not of this country alone, but of Europe at large points slowly to the conclusion, that Sh. is the chief of all Poets hitherto; the greatest intellect who, in our recorded world, has left record of himself in the way of Literature. On the whole, I know not such a power of vision, such a faculty of thought, in any other man." (Pag. 96 oben). „Novum Organum, and all the intellect you will find in Bacon, is of a quite secondary order; earthy, material, poor in comparison with this. (Pag. 97) It is what I call an unconscious intellect . . . It is nature's highest reward

to a pure simple great soul, that he get thus to be part of herself. (Pag. 100) Consider now, if they asked us: Will you give up your Indian Empire or your Shakespeare, you English? — Indian Empire or no Indian Empire, we cannot do without Shakespeare!" (Pag. 105.)

Ja, in der That, dieser arme Bauer aus Warwickshire, dieser kleine Theaterdirektor ist der wahre König von Grossbritannien und Irland, Kaiser von Indien und Kanada und Herr über alle Kolonien, Gouverneur von Australien und Präsident der Vereinigten Staaten von Nordamerika! In seinem Reiche geht die Sonne nicht unter und in seine Hand haben sie all den Treueid geschworen, alle Völker anglosächsischer Rasse, so weit die Sprache Englands, die Sprache Shakespeares klingt, bis an die äussersten Enden des Erdballs. So ist dem einstigen Stückeschreiber des Globus-Theaters der ganze Globus der atmenden Welt zu einem Theater seiner Grösse geworden.

II.

Die Alten, in ihrer liebenswürdigen Einfalt und zufriedenen Ruhe, durften es sich gestatten, eine gewisse Idee in ihrer Reinheit einem einfachen Konflikte anzupassen und diese nun klar auseinanderzulegen. Das moderne Leben aber, schillernd in chamäleontischen Farben, besitzt für seine tausendfältigen Konflikte keinen lohnenden, strafenden, lösenden „deus ex machina". Für die künstlerische Auffassung des Lebens, zumal in der freigeistigen Renaissancezeit, ist ein höheres direkt eingreifendes Wesen nicht mehr vorhanden. Das Schicksal scheint jetzt das Leben selbst in ewig neugeborener Unenträtselbarkeit.

Und so tritt es uns vor allem in Shakespeare entgegen, der sich gewissermassen als Gott selbst in seinem Schöpfertum fühlt und in den Offenbarungen seiner Dichterbibel Leben und Schicksal zugleich aus sich heraus erklärt, als ein sich gegenseitig Bedingendes.

Über Christus' Bergpredigt werden wir nicht hinauskommen und über den britischen Herzenserschütterer ebensowenig. Er ist in Wahrheit das Genie der Genies, der Dichter der Dichter. Ja, wenn die Konvulsionisten der Shakespeareomanie rund und nett erklären, es habe ausser ihm eigentlich nie einen rechten Dichter gegeben, so entbehrt selbst diese Überschwänglichkeit nicht einer gewissen berechtigten Basis. Gewiss ist der Begriff des eigentlichen dichterischen Schaffens in seinem innersten Kern nur von Shakespeare erfasst und erschöpft worden. Er scheint nicht nur der grösste Dichter überhaupt, sondern auch unter den grössten Dichtern der einzige, dessen technische Mittel die unfehlbar richtigen sind. Neben der Dichtungsart in „Macbeth, Lear, Hamlet, Othello, Sturm, Was Ihr wollt" zeigt sich jede andere verfehlt, ja stümperhaft. In Goethe's Jugendwerken und vor allem Jugendplänen finden wir freudig bewegt Ansätze einer Shakespearischen Weltanschauung, so z. B. in der Anlage von „Götz" und „Egmont". Doch wie bald gingen diese kümmerlichen Keime in akademischer Schulfuchserei unter! Byron erreicht im „Kain" eine allem Zeitlichen entfernte und im Ewigen webende Naturfreiheit und im „Don Juan" die olympische Unbekümmertheit einer Weltanschauung, die im Leben selbst die wahren Lebensgesetze aufpirscht. Endlich mögen wir in der spanischen Renaissance, in Cervantes und Calderon, verwandte Geister erkennen, denen jedoch, in manche traditionelle Schranken gebannt, die stolze Sicherheit des Briten gebrach.

Durch Shakespeares Herz ist der „Riss durchs Herz der Welt" mitten hindurchgegangen. Dies grosse Herz wurde gespalten von dem zweischneidigen Todesschmerz der Mater Dolorosa um den Gekreuzigten — um die Menschheit, die, aus tausend Wunden blutend, am Kreuze hängt.

Auch Shakespeare musste ringen mit den Leidenschaften, ringen mit dem Leben. Doch er ist in diesem Kampfe nicht untergegangen. Er wurde eine fertige, vollausgetragene, eine abgeschlossene Natur.

Der Zweifel scheint wohl ausgeschlossen, ob Shakespeare, um im

Bühnen-Jargon zu reden, „ein denkender Künstler" gewesen sei. Traurig genug, dass die Unwissenheit und Thorheit des „klassischen" Zeitalters, die von einem „Naturdichter" fabelt oder gar grob von einem „betrunkenen Wilden" faselt, noch heute Anhänger findet; dass der sonst so scharfsinnige Taine mit einer aus Kindische streifenden Blindheit von Shakespeares „Raserei" redet — lediglich gewissen ethnographisch-kulturhistorischen Prämissen zu Liebe.

Wer die Gestalt Prosperos im „Sturm" verstanden hat, der weiss, dass Shakespeare nicht im Traum des Unbewussten der grösste Künstler aller Zeiten wurde, sondern mit übermenschlich klarem Bewusstsein sich über die Grenzen des Irdischen hinweg zu übermenschlicher Grösse erhob. Auch ist Shakespeare (wir werden später darauf zurückkommen) sich seiner vollen Bedeutung im vollen Umfange bewusst gewesen.

Freilich haben wir in ihm ein unbegreifliches a priori-Genie zu bewundern, an welchem wir die Gesetze des Dramatischen und die noch tieferen Gesetze des Poetischen erst a posteriori zu abstrahieren haben. Hätte Shakespeare nicht gedichtet, so wären die Anforderungen der Ästhetik nur leerer Phrasenschall, Abstraktionen ohne realen Untergrund. Shakespeare allein ist die ewig gültige Bibel, deren Wahrheiten nie erschüttert werden können; in ihm ist das Wesen der Poesie für alle Zeiten beschlossen.

Drama heisst Handlung. Daher erläutern sich uns Shakespeares Gestalten nicht redend, sondern handelnd. Sie handeln frei, nach eigener Willenswahl. Aber ihrer Freiheit gegenüber steht das ewig Bindende, ihrer engen Selbstsucht das selbstlos Ewige gegenüber und ihre Leidenschaft zerschellt an dem sittlichen Weltgesetz, falls sie sich nicht selbst aus freiem Willen zu beschränken weiss. Ob das Einzelwesen nun schlecht oder gut, klein oder gross, an dieser Schranke muss es scheitern.

Einer solchen Welt- und Lebensauffassuug entspriesst die tiefste Tragik und der höchste Humor. Denn ausser dieser unwandelbaren ehernen Schranke giebt es Schranken von buntem Papier, die

der Mensch sich selber setzt: die Schranken des Konventionellen, all jene lächerlichen Umhegungen, die der menschliche Ameisenstandpunkt in seinem Thorenwahn sich aufbaut. Wenn der ernste Sinn des Ewigkeitsmenschen schaudert vor jenem unheimlichen Geheimnis, das ihn allerwärts im All umdräut, dann wendet er sich mit Lächeln der Posse des menschlichen Alltagslebens zu. Aber sein Lächeln ist nicht bitter in seiner olympischen Hoheit, sondern mitleidig heiter.

So war denn Shakespeares grundlegendes Dichtungsprinzip, Tragik und Humor zu mischen und beide, aus einander bedingt, aus einander zu erläutern. Das Charakterdrama, dessen Schöpfer er ist, jede akademische Regel verschmähend, nur organisch von inneren Lebensgesetzen bedingt, beruht auf der Theorie der kombinierten Kontraste. So schwatzt denn in „Romeo und Julia“ die alberne zotige Schmutzgesinnung der Amme wie die gentlemanlike Jovialität des Merkutio in das Flüstern keuschester Liebe hinein. So begleiten der kluge Narr und der kecke Bastard das Weh eines Lear und König Johann, so ergänzen sich Prinz Heinz und Falstaff, um wiederum den weltschmerzlichen Tyrannen und den ehrgeizigen Percy ironisch zu ergänzen. So treiben die Handwerker im „Sommernachtstraum“ ihr Wesen, um den unirdischen Duft der Elfenreigen zu erhöhen. Für Shakespeare's Weltblick ist der Held keine lebenatmende, lebensberechtigte Figur, wenn nicht der Hanswurst dahinter seine Schellenkappe schüttelt. Dass bei einem solchen Dichter die sprachliche Form dem Inhalt entspricht, ist für jeden selbstverständlich, der da weiss, wie Form und Inhalt sich bedingen.

III.

Was wir von Shakespeares Lebenslauf wissen, ist, der unbeglaubigten Erfindung entkleidet, gleich Null. Obschon ihn die meisten damaligen Poeten persönlich kennen lernten, haben sie doch, sei es aus Nachlässigkeit, sei es aus selbst kaum eingestande-

ner unbewusster Ehrfurcht, sich über ihren Zeitgenossen nach Kräften ausgeschwiegen.

Am 23. April 1564 wurde er geboren. Es liegt ein Städtchen am Avon, Stratford genannt, die da klein ist unter den Städten in Juda. Hier wurde die alte britische Weissagung erfüllt von der Geburt des grossen Sehers Merlin, der alle Stimmen der Natur verstehen und den Artuskampf der Menschheit nach dem heiligen Gral einst siegreich enden wird. Er selbst aber wurde entrückt zu der Insel Prosperos, dem Feeneiland Avillion, wo alle Templeisen des heiligen Gral von Homer bis Tennyson sich um ihn scharen — an demselben Tage, so er geboren ward, am 23. April 1616, an demselben Tage, wo mit ihm zugleich der Geist seines grössten Mitlebenden und Mitstrebenden Cervantes seiner sterblichen Hülle entfloh.

Was aber zwischen diesen beiden Apriltagen liegt, die eine ewig wirkende Epoche in der Geschichte der Poesie umschliessen, das ist mehr oder minder in Dunkel gehüllt.

Mütterlicherseits soll normännische Abstammung bei ihm nachzuweisen, ausserdem sein Geschlecht ein urkundlich altes gewesen sein. Seine Knaben- und Jünglingszeit verlief augenscheinlich in der üblichen Weise genialer Naturen. Er ging seinen eigenen Weg und war wie alle Originalmenschen ein Autodidakt. Er soll als Sohn eines Wollhändlers früh in allerlei Handwerkerberufen sich umgetrieben haben, soll Fleischerbursche (?), Lehrling eines Advokaten und noch anderes gewesen sein. Mit 19 Jahren verheiratete er sich mit der 27jährigen Anna Hathawey — eine Ehe, deren Motive man sich selbst zurechtstellen mag, wenn man die schon ein paar Monate darauf erfolgende Geburt eines Kindes bedenkt. Dass er ein schneidiger Wilddieb gewesen und vor der Rache des Friedensrichters Sir Thomas Lucy nach London geflohen sei, ist ja leicht möglich. So war er denn dem englischen Nationalliebling Robin Hood verwandt, was ihn dem Volksbewusstsein eher näher bringt als entfremdet.

Es werden aber gar viele andere Gründe gewesen sein, die den Jüngling bewogen, die alte Flucht von Mekka nach Medina anzutreten. Um sich die philiströse Kleinlichkeit einer Provinzialstadt, gefesselt an einen wenig passenden Ehebund*), niedergedrückt von dem Gewicht der Alltagssorgen — vor sich die glänzenden Bilder einer Zukunft, die man nur in London zu verwirklichen hoffen durfte — und in sich das Drängen eines unbekannten Gottes, das Gähren eines Unbegreiflichen, jenes unsagbare Gefühl: Bin ich ein Dichter oder nicht? — wer kann es da dem unglücklichen Jüngling verargen, dass er eines Nachts auf und davon ging, alles Quälende gemeiner hausbackener Alltagspflichten, Haus, Geschäft und Familie hinter sich lassend?

Es giebt solche Momente im Leben jedes Genies, wo sich ein Abgrund vor ihm zu öffnen scheint, den keine Liebe zu überbrücken vermag, wenn nicht eignes Schaffen sich aus den Wracken des Glücks einen Viadukt zimmert; wo ringsum graue Wüsten gähnen, ohne palmige Oasenquellen, vom Samum des ewigen Weltwehs verschüttet; wo alle Saisschleier der Erkenntnis wie vor einem Schwertstreich entzweireissen und alle Geheimnisse des Elends ihm entgegengrinsen — als wenn der vieltausendfältige Schmerz der Menschheit vereinigt einstürme auf ein verfehmtes Haupt und auf ein Einzeldasein zerschmetternd niederstürze.

Solch eine Nacht mag der grösste aller Dichter durchlitten haben, wo alle Quellen der Seelentiefen ihm entgegensprudelten und ein Strom unsäglichen, unfasslichen Wehs ihn überflutete. Er aber schaute der grausamen Wirklichkeit Auge in Auge. Jede Schicksalswendung ist ein Blitzstrahl, vor dem Schwache erblinden.

---

*) Allerdings scheint diese Vermutung an sich keineswegs bewiesen. Wer weiss, ob „sweet Anne Page“ in den „Lustigen Weibern“, die doch wahrscheinlich Shakespeare's Umgebung in Stratford schildern, nicht mit Anne Hathaway identisch war! Der Umstand, dass Shakespeare in seinem berühmten Testament ihr nur sein „zweitbestes Bett“ vermachte, ist gar nicht so zweideutig, wie man annimmt, sondern viel einfacher zu erklären. — Siehe darüber: Hertsfeld „Treppenwitz der Weltgeschichte“. (1886.)

Nur wenige ertragen ihn mit eherner Wimper und ihnen springt ein Funke dieses Himmelsfeuers in Herz und Blut. Solche Krisen der Leidenschaft gebären Wahnsinn oder — Genie.

Wenn der Frühlingssturm nächtlich über die Erde fegt, so liegt am andern Morgen manch schwache Birke geknickt, aber die junge starke Eiche wurzelt sich doppelt fest ein in den sturmgehärteten Boden. Überschwemmungen verdoppeln die Furchtbarkeit der Felder — Wolkenbrüche der Leidenschaft sind die Taufe des Genies. Wenn das Leben zur Eiswüste erstarrt, wenn die innere Kälte und das äussere grelle Prunken des Eises am höchsten steigt, dann, ja dann lodert das Nordlicht der Poesie empor.

Wer zu den Weltsiegen eines „Lear" und „Hamlet" selbstüberwindend emporklimmen will, der muss über Leichen schreiten. Aber Schlachtfelder tragen bekanntlich doppelte Ernte. Also vorwärts, junger Shakespeare, mitten ins Gewühl hinein! Dem Silber der Empfindung, das sich ungemischt im Wirbel des Lebens nicht oben erhalten kann, sei das Kupfer der Härte legiert. Einsames Ringen, in sich bewusste, gesammelte Kraft, kaltblütige, geduldige Energie neben rücksichtsloser Gleichgiltigkeit wider äussere Hindernisse und gelassenem Trotz gegen jedes hemmende Joch — nur so kann Prometheus das Himmelsfeuer im Innern und im All die göttliche Idee der Erscheinungsformen entdecken, die er durch den Ferulstab der Kunst vermitteln soll. Diesen Stab zu feilen, das Unnütze von ihm abzuschälen erfordert aufreibende Arbeit, stetige Pflichterfüllung, eiserne Willenskraft. Die Phantasie eines Kindes ist reicher, als die eines reifen Poeten — es gilt die unzähligen Bächlein der Imagination zu einem einzigen fruchtbaren Strom zusammenzustauen, ob auch manch kostbare Quelle darüber versiegt.

Aber wer einmal von Apollo's Strahl getroffen, ist für immer verdammt, im eisigen Äther der Bergesfirnen zu atmen oder im Flammenkrater; denn Dichtungen sind Alpenrosen oder gleichen jenem Thränenwein, der am Rande des Vesuvs gekeltert wird. Will der vom pythischem Wahnsinn Ergriffene am Herd des Friedens

rasten, so hetzt ihn der Gott wie einen Fahnenflüchtigen mit den Pfeilen der inneren Unrast durch die Welt, und der Pegasus schleift ihn unaufhaltsam durch Sternenräume und Abgründe der himmlischen Heimat entgegen.

Ja, das ist der Scheideweg des Herkules, wo die Pfade des Lebens wie nebelumflorte Alpengrate ihm entgegenstarren; der feurige Ofen, durch den er hindurch muss, auf dass sich die Schlacken des Ichs abschmelzen im Tiegel des Schmerzes. Selbstbewusstsein, Selbstbefriedigung, Selbstgenügsamkeit — das ist Weisheit, Tugend, Glück.

So erfülle denn deine Laufbahn und triumphiere, Gewaltigster der Menschensöhne! Millionen nur dir hörbarer Stimmen rufen dir ein „Jo, Triumphe!“ zu; denn jeder Genius, der die Welt besiegt, nimmt für Myriaden Verkannter und Niedergetretener an der stumpfen Alltagsherde Rache.

Der Adler der Begeisterung trägt die Apokalypse nur zu dem Patmos der Weltverlassenheit hernieder und jeder Genius feiert eine Auferstehung aus dem Grab der Verzweiflung. Den archimedischen Punkt, von dem aus man die Welt aus den Angeln hebt, die weltentsagende Weltüberwindung findet erst der, welcher auch den Hass, mit dem er noch an der Sansara klebt, überwunden hat. Dem entrollt das Buch der Natur seine Seiten, die mit Sonnenstrahlen bedruckten Gewässer. Der wird als Hohepriester der Natur ihre Apokalypse singen, bis Berg und Thal von Visionen der Seligkeit bevölkert, bis alle Düfte Edens dem Mai seiner Schaffensfreude entströmen und jeder Rahmen, in dem ein Bild der Schönheit strahlt, als ein Portal der Morgenröte glänzt. Die Mirage der Wüste und die Eisspiegelung der arktischen Regionen — wohl sind sie nur eine Ausgeburt des überladenen Hirns und der von glühender Dürre oder frostigem Schimmer geblendeten Augen. Aber nimmer entschwindet sie, um die Wüste in noch öderer Nacktheit zu zeigen — die ewige Mirage der Seele, die Fata Morgana des Ideals.

Angeblich soll Shakespeare zuerst als Knabe von der Bühnenkunst lebhaft ergriffen sein, als er den prächtigen Festlichkeiten beiwohnte, die Elisabeth's Günstling Graf Dudley Leicester auf seinem Schlosse Kenilworth zu Ehren der Königin veranstaltete. Jetzt aber scheint selbst Shakespeare's spätere Laufbahn als Schauspieler teilweise in Frage gestellt, da der englische Forscher Haliwell die Teilhaberschaft Shakespeares am Blackfriars- und Globe-Theater abstreitet. Doch wird immerhin anzunehmen sein, dass Shakespeare, wenn er auch selten selbst auf den Brettern tragiert haben mag, in geschäftlicher Verbindung mit der Truppe des Lordkanzlers fast zwanzig Jahre hindurch geblieben ist. Er schrieb für dieselbe seine Stücke und erzielte damit nach damaligem Geldwert nicht unbedeutende Summen. Als wohlhabender Mann zog er sich hierauf in sein Heimatstädtchen zurück, wo er, erst 52 Jahre alt, seinem kurz vorher gestorbenen Sohne Hamet in die Gruft nachfolgte. Seiner ältesten Tochter hinterliess er ein ansehnliches Majorat und seinem Vater, somit sich, hatte er Rang, Titel und Wappen eines „Gentleman" von der Königin erwirkt.

Es ist im Grunde kein Schade, dass uns von dem Irdischen dieses unsterblichen Geistes so wenige Spuren erhalten sind. Wer sich näher für die Lebensumstände Shakespeares interessiert, wende sich an die massenhaften Erzeugnisse der Shakespeare-Forschung. Wir selbst aber wenden uns, dem Zweck dieser Arbeit gemäss, zu jenen Werken, welche noch heut für poetisches Wirken mustergiltig bleiben.

IV.

Seine zwei Jugendepen „Venus und Adonis" und „Raub der Lucretia" erwähnen wir nur kurz. Sie sind wertvoll wegen der dramatischen Auffassung bewegter Vorgänge, und wegen der masslos überschäumenden Sinnlichkeit. Eine so psychologisch wahre und zugleich so leidenschaftliche Darstellung der fleischlichen Gier ist kaum je gewagt worden. Und doch lebt schon in diesen tastenden

Jugendversuchen der hohe Sinn einer Schuld und Busse abwägenden Erkenntnis, die schmerzvolle Glut einer gerechten seelischen Nemesis. Diese ersten wildgenialen Ausströmungen jugendlicher Erotik, auch durch merkwürdige Beherrschung der Sprache und Form erstaunlich, enthalten all die Keime jener grossartigen Liebestragödien, von „Romeo und Julia" bis auf „Othello".

„Ob sich der Most noch so absurd gebärdet, er giebt zuletzt doch noch 'nen Wein" oder richtiger, je schäumender der Most gährt, desto klarer und prachtvoller der Wein.

Dasselbe ungezügelte Feuer, wie in den Epen, lodert auch in den Jugenddramen, von denen das erste „Perikles" freilich nicht bestimmt als Shakespearisch festgestellt werden kann. Wenn Alfred Meissner einzelne Szenen darin dem Schönsten beigezählt hat, womit uns jene unerschöpfliche Muse beschenkte, so können wir diesen übertriebenen Lobspruch durchaus nicht billigen. Einzelnes, wie die wüsten Szenen im Hause der Kupplerin, packt mit realistischer Kraft und das Wiedersehen zwischen Vater und Tochter wirkt in der That erschütternd*). Dennoch ist in „Titus Andronikus" ein Fortschritt unverkennbar. Hier über-marlowte er so zu sagen den Marlowe in einem pomphaften Schauergemälde und wies in seiner Zeichnung des Mohren Aaron doch schon eigenartige Ansätze eines tieferen Charakterisierungsvermögens auf. Dieser Mohr hat Pathe gestanden bei der Geburt eines scheusslichen dramatischen Wechselbalges, des Mohrenfeldherrn in Grabbes „Theodor von Gothland." Die unbarmherzige Vorliebe für das Hässliche im „Titus Andronikus" bedeutet den gährenden Most des wahren Realismus, wie die Entsetzlichkeit der darin vorgeführten Greuel, z. B. die Schändung und Verstümmelung der Laviania, den gährenden Most der gewaltigsten Tragik. Die Gestalt der Tamora scheint eine Vorstudie zur Kleopatra.

*) Eine vortreffliche Bühnenbearbeitung bot uns Ernst Possart, der berühmte Münchener Hofschauspieler, mit Musik von dem begabten Leiter des Münchener Hoftheaters, Baron von Perfall. (1882.) Dieselbe kundige Hand hat auch den „Coriolan" szenisch bearbeitet. (1884.)

Die verzehrende Wollustglut von „Venus und Adonis“ züngelt aus der prachtvollen Lockrede der geilen Cäsarin an ihren Mohren.

Dieser ersten Periode wären noch zuzuzählen die Komödien „Love's labour lost“, „Comedy of errors“, „Alls well that ends well“ und „Two gentlemen of Verona“.

In der ersteren entfaltet sich bereits des Dichters urwüchsiger Humor in den Clowngestalten des Bauers Schädel und des spanischen Edelmanns. Entzückend wird der gezierte Euphuismus der damals herrschenden Modesprache verspottet. In den zwei letztgenannten Stücken finden sich bereits Züge von tieferer Lebensauffassung und Szenen voll zartem, lyrischem Liebreiz*). Die „Komödie der Irrungen“ hingegen scheint uns kaum höhere Ansprüche zu erheben, als jene spanischen und italienischen Verwickelungskomödien, nach welchen sie geformt ist.

Aber schon in diese erste Periode fallen die Anfänge jenes grossartigen Unternehmens, welches den Briten eine Art Bibel der historischen Staatswissenschaft hinterlassen sollte, — die Anfänge der langen Serie von Königsdramen aus der englischen Geschichte. — Es ist Sitte, zwei Perioden 1587—1592, 1592—98 anzunehmen, aber ohne ersichtlichen Grund. Die Erreichung der Meisterschaft Shakespeares zeigt an: die Aufführung von „Romeo und Julia“, die Erreichung der höchsten Ziele der Dichtung: die Schöpfung des „Hamlet“. Wir lassen die Perioden-Abteilung überhaupt fallen und fassen hier zuerst die historischen Dramen Shakespeares in ihrer Gesamtheit ins Auge.

V.

Kaum dürfte es ein schwierigeres Problem für dichterische Auffassung geben, als die Darstellung historischer Figuren, welche

*) In den „Beiden Veronesern“ findet sich beiläufig eine Stelle, nach welcher Ulrici dem Dichter eine besondere Kenntnis der „Musiktechnik“ hat zusprechen wollen.

nur durch ihre bekannten tragischen Schicksale, nicht durch besonders hervortretende Individualität eine Bedeutung beanspruchen dürfen. Derlei typische Erscheinungen, welche gleichsam nur Kostüm, nicht wesenhafte Eigenart vorstellen, verlocken zur Phrase und werden selbst zur Phrase.

Um dies zu erhärten, wollen wir auf die deutschen Kaiserfiguren hinweisen, auf Heinrich den Finkler, Heinrich IV., Rudolf von Habsburg — und noch in weit höherem Grade auf die Gestalten der Hohenstaufen sowie der rührenden Hohenstaufenkinder Enzio, Manfred, Konradin, diese Schlachtopfer unsrer angehenden Dramatiker.

Das ritterliche Verfechten einer verlorenen und obendrein verfehlten Sache vermag freilich wohl zu reizen. Unter den Hohenstaufenkindern nimmt besonders Manfred unsre Achtung gefangen, indem sich seine blendende Gestalt durch mannhaften Tod von des Lebens Flecken entsühnt. Diese „Waiblinger", zu früh geborene Söhne der italienischen Renaissance, sanken von Weltherrschaftsträumen zum Duodeztyrannentum späterer Borgias und Viscontis herab und versuchten umsonst, ihr deutsches Volk in ihre egoistischen Hausinteressen zu verstricken. Insofern liegt in einem Friedrich II. etwas ungemein Tragisches, weil dieser seinen Zweikampf wider das Papsttum nur durch Aufgeben nationaldeutscher Politik und Aufgehen in südländisches Sultantum ermöglichen konnte.

Dies gewaltige Geschlecht gleicht den Napoleoniden: es führte dieselbe grossartige Welttäuschung durch, in der Entfesselung der eigenen Selbstsucht eine Weltbefreiung von selbstsüchtig traditionellem Aberglauben vorzuschützen. Die Staufen waren wirklich alles das, was die Päpste in ihnen sahen — Tyrannen durch und durch, unersättlicher Ehrsucht voll, Verächter des Volks und des Rechtes, Todfeinde jeder Freiheit. Nur bei Barbarossa und dem schrecklichen Heinrich, dem „grossen Vater und grösseren Sohne", wie die Chronisten sie nennen — ähnlich Shakespeare's Heinrich IV. und Heinrich V. — versöhnt uns das tiefe Nationalgefühl, das all

ihrem Cäsarenwahnsinn die Wage hielt. Auch verschwinden bei so übermenschlicher Grösse die gewöhnlichen Moralbedenken, indem wir hier den rein künstlerischen Standpunkt einnehmen, der uns bei Betrachtung einer Elementarkraft bestimmt — wie z. B. bei Shakespeares Richard III. Doch mag Friedrich Rotbart auch die volle Majestät des Löwen darstellen, — eine Bestie bleibt der königliche Räuber doch und auch dieser weise, vornehme und grossherzige Mann zeigt in seinem unversöhnlichen Hass gegen alle bürgerliche Freiheit die Löwenkralle, die Despotennatur.

An die Napoleoniden erinnerten wir. Dieser Vergleich ist bis ins einzelnste zutreffend, wie denn z. B. der eigentliche Napoleon des Geschlechts, der Weltzertrümmerer Heinrich VI. einen vollkommen neugeschaffenen Marschallsstand hinterliess, den er ganz in des Corsen Manier nach gewonnenen Schlachten und eroberten Städten betitelt hatte. (Diephold Fürst Rocca d'Arce — von der berühmten Verteidigung jener Felsenburg so genannt u. s. w.) Dieser durch den Sieg der Guelfen in seinen Dotationen bedrohte Landsknechtadel war das eigentlich treibende Element all der neuen „Putsche" der Ghibellinen zu Gunsten der jugendlichen Prätendenten, deren Cäsarengelüste endlich für immer durch den Beilschlag abgeschnitten wurden, der das blonde Haupt des letzten Staufen fällte, dessen liebenswürdig unreife Grossmannssucht die Italiener unbewusst durch das Kose-Diminutiv seines Namens mit ironischer Zärtlichkeit kennzeichneten.

Aber selbst Konradino, dies arme Kind, dessen noch unklar verschwommenes Bild wenig bedeutend aus der Geschichte hervortritt, weniger eine Person als ein Ding, Heerfahne des Parteihaders, Götze zugleich und Puppe, weist einen Punkt auf, wo in der lyrischen Passivität ein dramatischer Nerv erkennbar wird. Die Jugend ist das Leitmotiv, auf dem ein denkender Dichter hier in allen Tonarten spielen kann*) — die Jugend mit all ihrer Hoffnung

*) So Hans Herrig in seinem „Konradin". — Von Hohenstaufendramen seien hier erwähnt die genialen Skizzen von Grabbe, die Versuche von Raupach

und Schwäche, welche den Hohenstaufen eine seltsame Lieblichkeit verleiht. Erben einer riesenhaften Bestimmung, Erben eines erhabenen Unglücks, ist allen Hohenstaufen nur Cäsars Schicksal, nicht Cäsars Glück vermacht. Vergebens ringen sie gegen den Fluch, der den Grössenwahn ihrer kaiserlichen Vorgänger oder ihrer Ahnen verfolgte und sie selbst dämonisch auf dieselben verderblichen Bahnen weist. So fallen sie denn halb durch eigene, halb durch Vererbungsschuld — und zuletzt als Sühnopfer die noch unbefleckte makellose Kindesseele Konradins, der kaum flügge Adler, dem erst der Fittich und noch nicht die gierige Räuberkralle gewachsen.

Abenteuernder Idealismus des Rittertums und daneben dessen düstre Begleiter, herrschsüchtiger Hochmut und Volksverachtung — sonnige Lebenslust, die ganze bezaubernde Romantik des Staufischen Wesens, und daneben lasterhafte Genusssucht, schwül unheimliche Sinnlichkeit, welche zugleich auf alle dem Bann des Staufischen Geistes Verfallenen einen dämonischen Reflex wirft — so stellen sich uns unsre nationalen Lieblingskaiser dar.

Der trotzige Atheist und Astrologe Friedrich II. fügt der ästhetischen Gourmandise dieser Frührenaissance sogar als raffinierte Reizmittel noch sarazenische Wollust und Grausamkeit hinzu.

Im Hintergrunde schwebt dann noch das ghibellinische Italien à la Dante, halb Mignon, halb Kassandra, das sich in brünstiger Sehnsucht dem Ideal des römisch-deutschen Kaisertums ergiebt.

So wird schon in der geschichtlichen Auffassung ein mystisches Clair-Obscur erzeugt, in welchem das Momentane und Persönliche, das Gegenwärtige und Gegenständliche, traumhaft verschwimmt, die unendlichen Perspektiven der Vergangenheit und Zukunft zugleich entrollend. So sind denn hier alle Einzelheiten und Möglichkeiten vorhanden, um Dramen grossen Stils aus unsrer vaterländischen Geschichte mit Erfolg zu schöpfen.

---

und von Immermann, Herrigs „Rotbart", ferner als deutsche Kaiserstücke Mosens „Heinrich der Finkler", Dahns „deutsche Treue" und die Habsburger Dramen von Grillparzer.

Und doch sind all die zahlreichen Versuche in dieser Richtung bisher nicht von Erfolg gekrönt worden.

Wodurch also hat Shakespeare das Wagestück zu glänzendem Erfolge geführt? Waren seine Stoffe handlicher? Boten sie eine grössere Fülle historischer oder individueller Züge? Keineswegs, sondern im geraden Gegenteil.

In der ganzen ihm vorliegenden Geschichte der Häuser York und Lancaster hob sich keine Figur, ausser etwa Heinrich V, als gewaltige Einzelerscheinung hervor. Ein bedeutsamer Hintergrund — wieder mit Ausnahme der Schlacht von Azincourt unter Heinrich V, welche aber die dichterisch schmalste Ausbeute lieferte — fehlte gänzlich. Die weltbewegenden Fragen unserer Kaisergeschichte, der Kampf mit dem Papsttum, die Weltherrschaftsidee, die unselige Selbstverwälschung, das Hineinragen der Kreuzzüge und orientalischer Üppigkeit — alles das fehlte. Der Dichter war angewiesen auf ein wildes Gewirr von Eisen und Blut, von rohem, gewissenlosem Kampf kleinlich egoistischer Interessen, von Fehden und Intriguen. Eine tiefere kulturhistorische Idee in den Kampf der roten und weissen Rose, das gegenseitige Ausrotten der normännischen Aristokratie zu unbewusster Hebung des sächsischen Bürgerstandes und der Volksfreiheit — diese hineinzulegen, wie es später Bulwer im „Last of the Barons“ unternahm, verbot ihm vielleicht die unentwickelte historische Bildung seiner Zeit, vielleicht aber auch sein richtiger Dichterinstinkt. Wir sind geneigt, das letztere anzunehmen, da manche Züge der Dramen einen tiefen historischen Seherblick verraten und in diskreten Andeutungen ahnen lassen, dass ähnliche Gedanken dem Dichter nicht fremd waren. Dass er das Volk sehr

wohl in Gegensatz zu seinen Lords zu setzen wünschte, zeigen der Tod Suffolks und der Aufstand von John Cade.

Aber lauteres Betonen solcher Fragen wäre episch, nicht dramatisch gewesen, und hätte der unvergleichlichen Genialität der Stücke nur Abbruch gethan durch ein aufdringliches reflektives Element. Didaktik jeder Art, schreiende Tendenz, waren Shakespeare's Normaldichtertum von vornherein fremd. Wir wollen die Dramenhistorien so haben wie sie vorliegen, oder gar nicht. Denn was dieselben so grandios, ja einzig unter allen historischen Dichtungen macht, das ist eben die Naivetät, das Unbewusste eines gigantischen Realismus. Der Dichter will gar keine Idee oder Moral in dies verschlungene, endlos fortrollende Gewebe selbstsüchtiger Raubtierkämpfe hineinlegen. Er führt uns in eine Arena, in welcher nacheinander die Löwen, die Tiger, die Bären, die Wölfe, die Hyänen, die Bulldoggen aus ihren Käfigen hervorstürzen, um sich zu zerfleischen und zu verschlingen. Das ist ein Brüllen, Heulen, Zähneknirschen! Welch ein Konzert von Hungergebrüll, Angstgeheul, Todesgeröchel und heiserem Hyänenlachen! Das ist der Darwin'sche Kampf ums Dasein in höchster Potenz, dargestellt in einer masslos leidenschaftlichen und kräftigen Rasse, welche, wie Bluthunde mit halbrohem Ochsenfleisch überfüttert, berauscht von strotzender Vollblütigkeit, sich balgt und zerreisst. Dargestellt ferner in einem Zeitalter, wo die stählerne Roheit des Mittelalters sich zu dem Machiavelli-Wesen der Renaissance hinüber entwickelte.

Hat Shakespeare auch die landläufige dramatische Kunstform hier gesprengt, so halten wir es doch für übertrieben, wenn A. W. Schlegel die Königsdramen schlankweg als eine „dramatische Epopöe" auffasst. Warum sie überhaupt als eine Einheit anschauen! „Richard II" und „Richard III" sind, jedes für sich, so meisterliche Charakterdramen, wie nur irgend eins, wenn auch bei den übrigen Stücken ein chronikartiges Abhaspeln der Begebenheiten, obschon so lebendig und klar accentuiert, vorwiegen mag. Am schwächsten wirkt seltsamerweise das zuletzt geschaffene frostige Staatsceremonien-

stück „Heinrich VIII", das sich so zu sagen um die Reinlichkeit der Windeln der jungfräulichen Königin Elisabeth dreht. Freilich, wie sehen Shakespeares Fehler und Schwächen aus! Noch in „Heinrich VIII" kann der Tod Königin Katharinas und die Charakteristik Wolseys unsere höchste Teilnahme gefangen nehmen. „Richard II" enthält Charakterbilder von vollendeter Meisterschaft und nebenbei ein Kompendium der Staatsweisheit. Wie man ein Reich verliert und wie man ein Reich gewinnt, das wird hier am Beispiel Richards und Bolingbrokes klar gelehrt.

Die beiden Schauspiele „Heinrich IV" samt deren weit schwächerem Anhang „Heinrich V" sind freilich, dramatisch betrachtet, vollständig verfehlt. Es sind dramatisierte Episoden, Reihen von Tableaux. Aber strömte auch nicht von der unsterblichen Figur Falstaffs Lebenswärme durch alle Poren dieser Chronikszenerien, so wäre doch schon die geniale Gegenüberstellung Percy's und Prinz Heinzens*) genügend, dem äusserlich verfehlten Drama die innere Einheit einer abgerundeten sittlichen Idee zu verleihen.

Eine Charaktertragödie von schauerlicher Tiefe stellt „König Johann" dar, der letzten Periode Shakespeares entstammend. Aber man wird nicht leugnen können, dass die Ungunst des Stoffes vom Dichter nicht ganz bewältigt wurde. Weitaus am bedeutendsten tritt uns aber Shakespeare's Geschichtsauffassung entgegen gerade in jener Tetralogie, die dem ersten Aufquellen seines Genius entsprang. „Richard III" gehört zu den geschlossensten Kompositionen des Gewaltigen. Mit heldischer Willenskraft kämpft ein geniales Wesen hier gegen die sittliche Weltordnung und das eigene Gewissen an. Mit vollem philosophischem Bewusstsein als echter Sohn der Renaissance, der offenbar seinen Machiavell („Il Principe") gründlich verdaut hat, setzt hier ein nordischer Cesare Borgia sein dämonisches Ich allen Sittlichkeitsgeboten gegenüber und wird erst nach rücksichtslosem Ringen endlich vom

*) Vermutlich hat der Dichter hier manch stilles Geheimnis seines eigenen Entwickelungsganges hineinverwoben.

Schicksal gefällt. Mit erhabenem Seherblick enthüllt uns der Dichter hier instinktiv das grosse Weltgeheimnis, dass der zerstörungsfrohe Geier ebenso sehr den liebevollen Schöpferdrang der Natur offenbart wie das fromme Reh, auf das er herniederstösst. In den Retorten, wo das höllengiftige Elixir der Borgias gebraut, glühte ebenso stark die heilige Flamme der Zentralkraft, wie in den Worten Savonarolas. Gleichwertig sind Hass und Liebe, und wenn wir den von Engeln geweihten Streiter Richmond seinen scheusslichen Gegner fällen sehen, erfüllt uns neben aufatmender Befriedigung doch Mitleid und sympathische Bewunderung für dessen gefallene Grösse.

In „Heinrich V" wird mit vielem Aufwand rednerischen Geschicks der Gegensatz französischen und englischen Wesens betont. Noch schärfer geschieht dies in „Heinrich VI", wo man die Verunglimpfung der Jeanne d' Arc dem jungen Naturalisten mit Unrecht zum Vorwurf macht, da er ja lediglich patriotische Tendenzzwecke verfolgte. Jedenfalls gehört diese Trilogie, welche das unablässige Gewitter einer schwülen verpesteten Atmosphäre durchtobt, trotz aller Formmängel jugendlichen Überschwangs zu den blutvollsten Erzeugnissen naiver Dichterkraft. Diese eng ineinander verflochtenen Staatsbegebenheiten und Umwälzungen, dieses Auf- und Abwogen der Fehden zwischen der roten und weissen Rose, entrollt uns ein unerreichtes Bild des wirklichen politischen Lebens, wo jähes Auftauchen und jähes Untergehen wechseln. Mit selbstüberhebendem Frevelsinn glauben sich all diese Prätendenten und Königsmacher berechtigt, nach ihrer verbrecherischen Willkür zu schalten. Dies ganze hochgeborene Räubergeschlecht, wie dämonisch fortgerissen, untergräbt selbst die Wurzeln seiner Daseinsmöglichkeit.*) Es braust ein Hauch wie vom Nibelungenlied durch diese gepanzerten Szenen, und an einer prachtvollen Krimhild fehlt es nicht. Königin Margarethe ist eine Meistergestalt, angeschaut mit

*) Besonders typisch und bezeichnend für die grossartige Nemesisauffassung des noch so jungen Dichters ist die hämische Freude Lord Hastings' über seiner Feinde Hinrichtung, während Richards Beil schon über seinem Haupte schwebt.

der ganzen jungfräulichen Frische eines ersten Dichterfrühlings, wo der Geist sich noch feurig in seine eigenen Gebilde verliebt und ihnen wie Pygmalion Leben einhaucht.

Hingegen knüpft sich an diese Gestalt der einzige direkte Fehler, den höheres Kunstverständnis dem Dichter nachweisen kann. Wir meinen das Auftreten der Königswitwe in „Richard III.", welches bei der ersten Szene im Schlosse aller Möglichkeit ins Gesicht schlägt und höchstens in der Szene mit Elisabeth vor dem Tower entschuldigt werden kann. Ganz gewiss darf der Dichter die pragmatische Wahrheit der Begebenheiten überall bei Behandlung der Historie verletzen, die realistische Wahrheit aber nicht. Wir müssen daher H. v. Friesen*) energisch widersprechen, wenn er „zu behaupten wagt, dass, wenn die Figur der Margarethe in diesem Drama fehlte, jeder, der sich in den Sinn desselben zu vertiefen sucht, sie vermisst haben würde." Natürlich hat der Dichter an den Chor des antiken Dramas gedacht; diese ausserhalb der Handlung stehende Gestalt soll die Nemesis didaktisch erläutern. Wie sehr widerspricht dies aber aller modernen Kunstanschauung, dem sich aus sich selbst Erklären der Handlung, dem dramatischen Gesetze, dessen lebendige Verkörperung Shakespeare's Dichtungen sein sollen! Zudem war schon in der wunderschönen Vision Clarence's vor seiner Ermordung die Nemesis genugsam betont. Noch zweimal hat der Dichter eine Art Chor geschaffen, in den Hexen im Macbeth und dem Geist im Hamlet. Aber nicht nur sind dies übernatürliche Wesen, nichts als Schemen der Einbildungskraft des Helden; sondern sie greifen auch, wenn auch diskret, in die Handlung ein. Nur so darf heute ein chorisches Gebilde, von dem lyrischen Drama der Griechen sich ganz entäussernd, gedacht werden.

Eine Art stummer Chor schreitet auch in den Schlussakten von „Julius Cäsar" nebenher, nämlich Cäsars Geist, welcher nur einmal

*) „Will. Shakespeares Dramen" von Herrmann Freiherr von Friesen. (Wien, 1875.) Erster Band. Seite 112—115.

in der Nachtszene vor Brutus' Auge und nur ihm sichtbar in die direkte Erscheinung tritt. Dies herrliche Drama führt daher mit Recht den Titel „Julius Cäsar" und sollte keineswegs „Cäsar und Brutus" oder gar nur „Brutus" heissen, wie unreife Kommentatoren wollen. Denn nicht um Brutus, sondern um Cäsar's Geist dreht sich diese ganze Geschichtsdarstellung, die mit dem Siege des cäsarischen Prinzips schliesst. — Die naturgemässe Fortsetzung dazu bildet „Antonius und Kleopatra", worin der Kampf um die Weltherrschaft entschieden wird, ebenso wie die Einleitung zum „Julius Cäsar", der Tragödie vom Untergang der republikanischen Oligarchie, im „Koriolan" gesucht werden muss. Dies Meisterwerk entfaltet einen fortreissenden Schwung der Handlung und Sprache, eine Einheitlichkeit der Komposition und gedrängte Steigerung des dramatischen Aufbaues, wie kein anderes historisches Drama.

Überall, in jedem Volk und zu jeder Zeit, zeigen sich die Menschen von gleichen Trieben gelenkt. Der Dichter, dessen ungetrübter Blick das Dauernde in der Erscheinungen Flucht zu gewahren weiss, trotzt daher allen Wandlungen der Zeitentwickelung. Rechtsanschauungen ändern sich, das ewige Recht über den Sternen bleibt bestehen. So sind denn auch die Römerdramen ein Zeugnis für des Dichters prophetische Menschenkenntnis. Die Aristokratie in ihrem konservativen Festhalten am Überlieferten wie die unmündige Pöbelmenge, die, ohne Sinn und Begriff der „Freiheit" nur zu ahnen, nach Freiheit heult, während sie nur „panem et circenses" will — die verächtliche Selbstsucht beider Kasten hat er hier in gewaltigen Zügen, alles konventionellen Phrasenflitters entkleidet, vor uns entrollt. Beide Parteien, der Adel wie das Volk, haben Recht vor seiner Unparteilichkeit. Und das ist wieder ein Wunder des Genies, wie des Dichters Auge mit naiver Unbefangenheit augenscheinlich Modelle aus seiner eigenen Zeit entlehnt und daraus dennoch nicht nur echte Römer, sondern Typen, die sich überall auf Erden wiederholen mögen, formt. Seinem „Koriolan" hat vermutlich ein Lord wie Graf Essex als Modell gedient und dennoch ist

dieser Koriolan ebensowohl ein römischer Patrizier als ein ewiges Symbol des Standeshochmuts. Allerdings besteht wohl eine entschiedene Verwandtschaft zwischen den englischen und römischen Tories, was schon aus der allgemeinen Staatsform des ‚Imperium Romanum' und des ‚British Empire' erklärbar.

In anderen modernen Staaten klammert sich der Adel an die Person des Fürsten, an den Thron. Das ist bei der stolzen Oligarchie Englands nicht der Fall. Der Adel steht in seinen jüngeren Söhnen direkt mit dem Volk in enggegliederter Verbindung, wozu schon die Titellosigkeit der niederen Gentry beiträgt. Daher haben Patrizier und Plebejer nur das eine grosse Interesse: Ihren Nationalstolz durch Förderung der Nationalgrösse zu füttern. Brummend und manchmal murrend, aber im Grunde wohlzufrieden mit der ganzen Einrichtung der Konstitutionsmaschine, überlässt John Bull gleich dem populus Romanus, den hohen Familien gleichsam erblich die Verwaltung der Staatsämter. Dadurch wird eine feste Tradition des Regierungssystems erzeugt, die das Regieren vereinfacht; dies eben sagt John Bulls praktischem Sinne zu.

Manchmal erlauben die Tories, ob auch Patrioten, sich Übergriffe und setzen den Kastengeist über den Vaterlandssinn. Dann donnert Koriolan gegen die Kornverteilung und der Herzog von Richmond erklärte noch in diesem Jahrhundert, dass Englands Adel auswandern würde, wenn die „Korngesetze" abgeschafft und die Agitation gegen die Brodtaxe von Erfolg gekrönt würde. Nun, dafür hat aber John Bull seine Radikalen, die Cobden und Bright, und sein Unterhaus reguliert die Ansprüche des Oberhauses, wie die römischen Volkstribunen den Senat und Koriolan's Übermut zu bändigen wussten.

VI.

Wir haben die chronologische Folge bei unserer Zusammenfassung der historisch-politischen Dramen Shakespeares fallen lassen und wenden uns nunmehr in gleicher Ungebundenheit einer

höheren Gattung der Shakespeare'schen Dichtung zu, dem reinen Charakterdrama. Und hier wird sich uns des Dichters Grösse noch klarer entschleiern.

Doch müssen wir vorausschicken, dass auch aus dieser Gattung das Historische nicht so ganz verschwunden war. Für uns wirkt Macbeth rein märchenhaft, für Shakespeares Zeit war der schottische Usurpator, der von dem englischen Feldherrn Siward besiegt wurde, eine historische Figur. Vor allem aber werden wir bei Lear darauf hinweisen, dass nur eine alberne verständnislose Kritik diese Charakterdramen aus der Sphäre des hohen historischen Stils zu bürgerlichen Familientragödien herunterzerren kann. Lear ist durchaus nicht das Drama der Familienpietät, sondern des absolutistischen Grössenwahns. Lear wird verrückt wie Ludwig II. von Bayern, und nicht wie Balzac's Père Goriot. Oder spitzer ausgedrückt: Père Goriot ist allerdings ein bürgerlicher Lear, — aber Lear durchaus kein gekrönter Père Goriot!

Ausgerüstet mit diesen allgemeinen Feststellungen, wollen wir nun Shakespeare's typische Hauptwerke näher im einzelnen betrachten.

Man kann ein Kunstwerk nicht zerlegen wie das Räderwerk einer Maschine. Die Didaktik ist der Tod der Poesie. Sobald man die Fäden der dramatischen Hampelmänner und die leitende „Idee" des papiernen Marionettenspiels bemerkt, ist der künstlerische Eindruck vernichtet. Auch hierin steht Shakespeare's Grösse, z. B. verglichen mit dem Schiller'schen Ideendrama, einzig und mustergültig da. Freilich lassen sich bei Calderon ähnliche Vorzüge der dramatischen Anschauung, wie bei Shakespeare nicht verkennen. Er teilt mit diesem die echt künstlerische Vermeidung aller moralisierenden Didaktik, während sich in den Konflikten selbst eine Fülle von Ideen verbirgt. Nehmen wir z. B. Calderon's „Richter von Zalamea." Dies Werk scheint, wie auch Shakespeares historische Dramen sowohl echt englisch als echt menschlich sind, echt spanisch aufgefasst nach dem engen Begriff der spanischen Ehre — und doch nach

dem Massstab der höchsten Humanität zugleich ein Hohelied des ewig gültigen wahren Ehrgefühls.

Es dünkt uns drollig, diese Dichtung eines spanischen Granden als ein Paradestück der „Demokratie" zu feiern. Das markige Rückgrat des Werkes bildet hier im Gegenteil die Ehrfurcht vor den notwendigen Rangabstufungen der menschlichen Gesellschaft, innerhalb deren Ordnung der wahrhaft freie Mensch sich so frei wie möglich bewegen kann, da er seinen Wert als Mensch an sich durch seinen eigenen Geist und Charakter bestimmt. Wenn daher in Don Alvaro die Überhebung eines unberechtigten Militarismus und ein frevelhafter Junkerhochmut gegeisselt werden, der die Gesetze seines Königs mit anarchischer Frechheit verachtet, so durchbricht gerade dies Junkertum die konservative Ordnung. Es verletzt die vornehme Grandezza, welche hier sowohl der Bauer als der General und der König vertreten. „Ehre" ist ihres Lebens Reichtum, Ehrgefühl gegen sich und andere. Dieses spanische allumfassende Wort „Honor", findet in unserer mittelalterlichen Poesie sein Gegenstück in der „Treue" und beide Begriffe laufen im Sinn aufs Gleiche hinaus.

Ehre und Treue — aus ihnen entspriesst jene allgemeine Loyalität, welche auf abwägender Gerechtigkeit beruht. In der weltlichen Nationalbibel der Deutschen, dem Nibelungenlied, finden wir dieselben Pedro Crispos und Don Lope's wieder, auch dieselbe Auffassung einer vornehmen Königsnatur, welche loyal gegen die Getreuen, weil man von den Getreuen Loyalität erwartet. Der König der spanischen Bühne steht hoch über allen Vorurteilen, kennt keine Standesunterschiede, bevorzugt niemanden als den Gerechten. Und darum eben ehrt der durchaus konservative Bauernrichter keinen Rang, als den, welchen des Königs Dienst verleiht. Don Alvaro pocht auf seine Junkerehre — der Bauer sieht in ihm nur den Diener des Königs. Nicht Don Alvaro, — Pedro, der ihn wegen Gesetzübertretung auf eigene Faust lynchen lässt, ist der loyale Royalist, der im Könige nur das Gesetz des Staates, aber dieses denn auch über alles ehrt.

Wir verweilten so lange bei dem besten spanischen Drama, um anzudeuten, wieviel „Ideen“ in einem echten realistischen Dichtwerk schlummern, ohne dass dieselben je irgendwo direkt ausgesprochen sich aufdrängten.

VII.

Studieren wir also nun die bedeutendsten Dramen Shakespeare's auf jene tiefere Idee hin, die bewusst oder unbewusst in Handlung und Charakteren Ausdruck gewinnt. Da fällt uns zunächst Macbeth in's Auge. Wir können an diesem Werke die dramatische Methode Shakespeares studieren, wie denn jedes seiner grossen Dramen nicht nur ein Kompendium der Psychologie, sondern eine ganze Ästhetik des Dramas für sich enthält.

Ganz besonders wertvoll ist es für uns, dass der Didaktiker Schiller dies Drama bearbeitet und nach den Begriffen seines Schönheitsgefühls „verbessert“ hat. Hier erkennen wir so recht, indem überall die leidige didaktische Moral Schillers in den missverstandenen Shakespeare hineineinlugt, dass Schiller keine Ahnung hatte von jenem Letzten, was die wahren „Realisten“ aller Zeiten anstreben und was der unreifen Professoren-Ästhetik ewig verschlossen bleibt; dass er von der kindischen Thorheit der „Idealisten“ besessen war, die poetische Gerechtigkeit und Versöhnung in einem äusserlichen Sieg des Guten zu erblicken.

Das Leben ist sich Selbstzweck, so auch die Kunst. Erst wer diesen Fundamentalsatz des Realismus in seiner vollen Bedeutung erfasst, soll sich an das Verständnis des britischen Geistesriesen heranwagen.

Die Exposition des Macbeth ist ein ewig gültiges Muster, wie überhaupt alle Expositionen Shakespeares. Auf blutigem Schlachtfeld erhebt sich vor uns der Held, der das Vaterland gerettet und gesiegt für einen guten, aber unbedeutenden König.*) Er ist ehr-

*) Bei dieser Gelegenheit eine Nebenbemerkung von allgemeinerer Bedeutung. Es heisst von Macbeth und Banquo: „Sie waren wie Kanonen, überladen mit doppeltem Gekrach.“ Darüber mag ja ein Unreifer stolpern, wie an

geizig; das ist an sich kein Laster und kann eine Tugend werden, da ohne Ehrgeiz nichts Grosses geschehe. Aber schon treibt ihn übergrosser Erfolg gebieterisch auf jene schiefe Bahn hin, wo der Ehrgeiz nur noch Selbstsucht heisst. Diese Gemütsstimmung entrollt der grosse Dramatiker aber nicht schildernd und monologisierend, sondern giesst echt dramatisch die Gefühle in Gestalten um: Die Hexen steigen vor uns und Macbeth empor als Verkörperungen unsrer eignen Leidenschaften. Traurig hat schon hier Schiller gewirtschaftet, indem er die Hexen, wo immer sie auftreten, aus dämonisch naiven Naturgewalten der Negation zu moralisierenden Klatschweibern macht, die über sich selbst reflektieren.

Es folgt, bei Erfüllung eines Teils der Hexenprophezeiung, jenes häufige Moment im Leben gewaltiger Übermenschen: der fatalistische Wallenstein- und Napoleonglaube an einen Schicksalsstern, welcher durch wunderbare Zufälle verstärkt wird. „Das Grösste bleibt noch aus.“ Plötzlich, unwiderstehlich, durch die Logik der Verhältnisse keimt in ihm die „Versuchung, deren entsetzlich Bild aufsträubt mein Haar.“ Und damit, dass ein Gedanke logisch auftaucht, drängt sich zugleich initiativen Naturen der Vorsatz auf, ihn auszuführen. Dennoch ist Macbeth ursprünglich gutartig und „voll Milch der Menschenliebe.“ Seine Gattin schildert ihn: „Was recht Du möchtest, möcht'st Du rechtlich; möchtest falsch nicht spielen und unrecht doch gewinnen.“ Wie meisterhaft sind hier jene cholerischen Gemüter skizziert, die mit derselben Klarheit den Reiz der Sünde, wie deren Schmach und Strafe, erkennen und diesen Widerspruch grübelnd hin- und herwälzen.

Aber Macbeth hat ein Weib, wie es solchem Manne geziemt. Vernunft und Moral vermögen weniger als beim Mann die Triebe der Frau zu zügeln, sobald sie einmal zum freien Denken entzügelt

---

der „Meeresküste von Böhmen“, dem Uhr-Schlagen im alten Rom, und ähnlichen Anachronismen Shakespeares. Es liegt hier aber nur eine allgemeine typische Gewohnheit der Renaissance vor, die mit genialer Ungebundenheit ihr eigenes Kostüm der Vergangenheit anpasste — wie Veronese und Tizian ihre Bibelfiguren als venetianische Nobili ausstaffierten.

ward. Hier kommt die Liebe für den bewunderten Gatten hinzu, dem sie zur Grösse verhelfen will. So schmettert sie denn all seine Einwände nieder und treibt ihn zum Vollbringen der Schreckensthat, nachdem in zwei prachtvollen Monologen der Mörder das Für und Wider genau erwogen hat und sich einfach von dämonischer Notwendigkeit fortgerissen bekennt.

„Wenn der Meuchelmord
Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen
Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:
Dass mit dem Stoss, einmal für immer, alles
Sich abgeschlossen hätte — hier, nur hier
Auf dieser Schülerbank der Gegenwart,
So setzt ich weg mich übers künftige Leben.
Doch immer wird bei solcher That uns schon
Vergeltung hier. Dass, wie wir ihn gegeben,
Den blutigen Unterricht, er, kaum gelernt,
Zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder.
Dies Recht mit unabweislich fester Hand
Setzt unsern selbstgemischten giftigen Kelch
An unsere eignen Lippen.
(Schlegel-Tieck'sche Übersetzung, die wir durchgehends benutzen.)

Die Mordszene selbst, die Anordnung der Szenerie (das von Schwalben umnistete Bergschloss, wo jede mottenzerfressene Tapete von dem Königsblut zu triefen scheint, der einsame Hof, über dem der lichtsparende unheimliche Nachthimmel sich wölbt, das Dröhnen der Glocke durch die Mitternacht, wo nur die Eule schreit und das Heimchen zirpt, der plötzlich losbrechende Sturm), das Verweben der Natur- und Seelenzustände — das wirkt alles so grossartig, dass jedes Lob Beleidigung wird. Die wilde Löwin harrt unten im Dunkel auf ihren Löwen. Wird er bluttriefend vom Raube kehren? Und doch zittert ein wunderbarer weiblicher Gemütslaut aus ihrer Unnatur hervor:

„Hätt' Dunkan nicht
Geglichen meinem Vater, wie er schlief,
So hätt' ich's selbst gethan."

Da erscheint ihr Gatte. Die fürchterlich schlichten Worte, womit er sie grüsst:

„Ich hab' die That gethan — — hörtst Du nicht was?"

und das ganze folgende Flüstergespräch der Verbrecher mit der unvergleichlichen Stelle vom gemordeten Schlaf entzieht sich jeder Analyse und Kritik. Man kann nur bewundern und staunen.

Wer Shakespeare's umfassende Weltanschauung kennt, der weiss beinahe schon oder ahnt wenigstens, dass er jetzt dem Grauenhaften und Unerhörten episodisch das Behagliche und Gewöhnlichste gegenüberstellen werde. So tritt denn, während alle Wände zu klingen scheinen von unterirdischen Geisterstimmen des Gewissens, der Pförtner auf, der in seinem winzigen Lebenskreise, ähnlich den Schwalben der Turmzimmer von Cawdor Castle, dahinbrütet, aber sich dabei einen urwüchsigen Humor bewahrt hat, was ihn in all seiner Kleinheit gewissermassen über die fieberhaften Thorheiten des Weltgetriebes erhebt. Man hat eine gewisse Absichtlichkeit in den Wortspielen vom „Zweideuteln" und der „Höllenpförtnerei" gerügt. Wir finden diese Selbstironisierung menschlicher Grösse und menschlicher Schuld gegenüber dem unfühlenden Naturganzen einfach erhaben. — Der gute Schiller hat sich natürlich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, den „rohen" Realisten Shakespeare zu verbessern, und ein frummes Türmerlied als eine Art Musik-Einlage eingeflochten. Es wirkt tragikomisch.

Der ganze Rest des zweiten Aktes, besonders der Lärmschrei Macduffs, ist mit mächtiger Sicherheit und drangvoller Wucht durchgeführt. Ebenso der 3. Akt, der uns Macbeth als König zeigt, mit der grauenhaften Geistererscheinung Banquos. Macbeth kann nicht mehr zurück. Immer tiefer reisst ihn die Schuld in immer neue Schuld. Er ist so tief in Blut gestiegen, dass, wollte er im Waten stille stehn, Rückkehr so schwierig wäre, als das Vorwärtsschreiten. Wohl hatte er früher das edle Wort gesprochen: er wolle thun, was ein Mensch vermag; „wer mehr thut, der ist keiner." Aber nun hat er sich wirklich ins Unmenschliche verstrickt und muss Gräuel auf Gräuel häufen, um die Erinnerung seines ersten, seines Urverbrechens zu ersticken. Schon beneidet er den Gemordeten.

„Duncan ging in sein Grab.
Sanft schläft er nach des Lebens Fieberschauern.
Verrat, Du thatst Dein Ärgstes: Gift noch Dolch,
Einheimische Bosheit, fremder Anfall, nichts
Kann ferner ihn berühren."

So hat sich denn der erste Eindruck des Verbrechens auf ihn bewahrheitet:

„Meine That
Zu wissen! Besser, von mir selbst nichts wissen!"

Alle Delirien der Gewissensangst durchschütteln ihn. Lieber möchte er bei dem Toten schlafen, den er zum ewigen Frieden gesandt, um sich selbst Frieden zu schaffen, — als auf der Folter der Seele in ruheloser Qual zu zucken! Mit dem Trotz verzweifelter Ohnmacht bäumt er sich auf gegen diese Angst, die ihn überall als Gespenst verfolgt. Lieber will er der Dinge Bau zertrümmern, ehe er in Angst verzehren soll sein Mahl und unter dem Drucke solcher Träume schlummern. Umsonst. Selbst die fürstliche Heuchelei, die er nach und nach zu lernen beginnt, hält nicht still vor den Gemälden seiner selbstgeschaffenen Furcht. Ihm fehlt die Übung des Bösen, er nennt sich selbst einen Neuling und schliesst das Gespräch mit seiner Gattin darüber mit bitterer Selbstverhöhnung:

„Wahrlich, wir sind zu jung nur."

Eine wundersame Bildersprache weiss die tiefsinnige Naturbeobachtung des Dichters zu finden, um das dunkele Grauen dieser mordschwangeren Stunden auszumalen.

„Eh die Fledermaus
Geendet ihren klösterlichen Flug;
Eh' auf den Ruf der dunkeln Hekate
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Die nächt'ge Schlummerglocke hat geläutet,
Ist eine That geschehn furchtbarer Art." — — —
„Komm mit der dunkeln Binde, Nacht! Verschliesse
Des mitleidvollen Tages zartes Auge!
Durchstreich' mit unsichtbarer blutiger Hand
Und reiss' in Stücke jenen grossen Schuldbrief,
Der meine Wangen bleicht! — Das Licht wird trübe.
Zum dampfenden Wald erhebt die Krähe den Flug." U. s. w.

Die nun (4. Akt) folgende herrliche Hexenszene mit der doppelsinnigen Prophezeiung bedeutet eigentlich auch nur gestaltende Dramatisierung innerer Hallucinationen des Mörders. Die Ermordung von Macduffs Frau und Kindern musste dann vorgeführt, nicht etwa nur erzählt werden, um die stumpfe Grässlichkeit des Macbeth'schen Mordfiebers zu veranschaulichen. Dass Schiller diese naturalistische Szene gestrichen hat, — wundert uns nicht.

Der berühmte nun folgende Dialog zwischen Macduff und Malcolm mit dem erschütternden Schmerzensschrei: „Er hat keine Kinder!", einem jener Shakespeare-Worte, die in ihrer Einfachheit Bände umschliessen, ist gleichsam gesättigt von ruhiger sicherer Meisterschaft.

Der 5. Akt bildet die passende Krönung des schwindelnd hohen Gebäudes. Aus der verzerrten Grösse des schuldvoll Unnatürlichen schwingt sich der lebensmüde selbstbefleckte Heros zu wahrer tragischer Grösse, zum über der Natur Stehen empor. Er vernimmt den Tod seiner Gattin, seiner Vertrauten und Genossin. Mit tiefster Menschenkenntnis hat der Dichter uns gezeigt, wie das leidenschaftliche, von Ehrgier für ihren Geliebten gestachelte Weib anfangs vor und bei der That den reflektiver angelegten Mann an Entschlossenheit weit übertrifft, wie aber später die Reue und zugleich der Gram um die Seelenqual des geliebten Mannes sie viel härter zerfleischen und ihre zarteren zerrütteten Nerven dem Schreckenslauf des nun rücksichtslos vordringenden Mannes nicht zu folgen vermögen. Die Nachtwandlerin-Szene dürfte wohl jedem Psychiater einen intimen Genuss bereiten. Macbeth schrie nach der That auf: „Was sind das für Hände! Sie reissen mir die Augen aus!" — jene Augen, die den blutigen Dolch in der Luft vor sich funkeln sahen. Wie tröstete sie ihn damals so wohlgemut: „Ein wenig Wasser reinigt uns." Wie scherzte sie in frevelhaftem Leichtsinn: „Ich schäme mich, dass mein Herz so weiss ist." Aber jetzt, jetzt riecht ihr das weite All nach Blut; jetzt wäscht sie ewig einen Flecken fort, der doch nimmer weicht; jetzt können alle Wohlge-

rüche Arabiens diese kleine Hand nicht wohlriechend machen. Er aber, der damals aufgestöhnt:

„Kann wohl des grossen Meergotts Ozean
Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein.
Weit eher kann diese meine Hand mit Purpur
Die unermesslichen Gewässer färben
Und Grün in Rot verwandeln"

er hört die Meldung vom Tod der Königin kaltblütig an. Er hat mit dem Grauen zu Nacht gespeist, alle Schrecken des Diesseits wie des Jenseits umtosen ihn, er gehört schon nicht mehr dieser Erde an. Und so erhebt er sich denn über sich selbst in den unvergleichlichen Worten:

„Sie hätte später sterben können. Es hätte
Die Zeit sich für ein solches Wort gefunden. —
Morgen und Morgen und dann wieder Morgen
Kriecht so mit kleinem Schritt von Tag zu Tag
Zur letzten Silb' auf unserem Lebensblatt.*)
Und alle unsere Gestern führten Narren
Den Pfad des staubigen Tods. Aus, kleines Licht!**)
Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
Sein Stündchen auf der Bühne, und dann nicht mehr
Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt
Von einem Dummkopf, voller Klang und Wut,
Das nichts bedeutet."

Wilde Todessehnsucht befällt ihn, aber trotzen will er bis zuletzt, will fechten und immer fechten, bis man ihm das Fleisch von den Knochen hackt. So stirbt er wenigstens im Harnisch.

Das Schlachtgemälde von Dunsinan wird zum Schlusse noch belebt durch die Gestalt des biedern englischen Feldherrn Siward, der, als er den Tod seines Sohnes von Macbeths Hand vernimmt, nur fragt, ob er seine Wunden vorn gehabt habe und dann beruhigt spricht:

---

*) Hier scheint uns Schlegel freilich den Sinn des Originals nicht ganz ausgedrückt zu haben: „To the last syllable of recorded time".

**) „Out, out, brief candle!" klingt auch drastischer.

„Wohl, sei er Gottes Kriegsmann.
Hätt' ich so viele Söhne, als Haare ich habe,
Ich wünschte keinem einen schönern Tod:
Das sei sein Grabgeläut."

Nicht ohne tiefe Absicht ist dies mit wenigen Strichen gezeichnete Bild kriegerischen Pflichtgefühls in seiner frommen Ruhe den wilden selbstischen Leidenschaften der anderen Kämpfernaturen, wie Macbeth und Macduff, gegenübergestellt.

Macbeth fällt. Wird es dem Dichter gelingen, noch seinem Fall eine tragische Weihe zu verleihen, uns mit Mitleid und Achtung für den Unglücklichen zu erfüllen? Ja, es gelingt ihm. Wie der Bär, an den Pfahl gebunden, muss er der Hatz entgegenkämpfen; fliehen kann er nicht. Und warum soll er den römischen Narren spielen und sich ins Schwert stürzen? So lange er noch Leben um sich sieht, stehen denen Wunden besser an! — (Wie charakteristisch ist dieser Spott des realistischen Engländers über die pomphafte lateinisch-romanische Phrasensucht, die noch im Sterben posiert und Togafalten wirft!) — Aber ein Wesen giebt es, das er fürchten muss: Macduff, den Rächer. Und er ist es, auf den das höllische Orakel mit trügerischer List als „nicht vom Weib geboren" hingedeutet hat. Das schlägt Macbeth's ganze Mannheit nieder und er verflucht das Gaukelspiel der Hölle, d. h. seiner eigenen dämonischen Verblendung, der Sicherheit des Grössenwahns. Aber da, als Macduff ihm zuruft: „Nun, so ergieb Dich, Memme! dass wir Dich als seltenes Ungeheuer auf den Jahrmärkten zeigen!" — da flammt in ihm noch einmal der alte Geist empor.

„Ich will mich nicht ergeben, um zu küssen
Den Boden vor des Knaben Malcolm Fuss,
Gehetzt zu werden von des Pöbels Flüchen.
Ob Birnams Wald anrückt nach Dunsinan,
Ob meinen Gegner auch ein Weib gebar,
Doch wag' ich noch das Letzte: Vor die Brust
Werf ich den mächtigen Schild. Nun magst Dich wahren!
Wer Halt zuerst ruft, soll zur Hölle fahren.*)

*) „I throw my warlike shield. Lay on, Macduff!
And damned be he that first cries: Hold, enough!" Hier hat der Über-

Der kurze bündige Schluss, Malcolms Einladung zur Krönung nach Scone, schmeckt etwas akademisch. Doch haben wir es hier mit einer bestimmten Methode zu thun, da die Reden von Fortinbras und Richmond ebenso abrupt „Hamlet" und „Richard III" schliessen und genau dasselbe in anderer Form sich in den Römerdramen, in Lear, Othello, Romeo und Julia, wiederholt.

Die landläufige After-Ästhetik redet hierbei natürlich von poetischer und moralischer Gerechtigkeit, dem Siege der sittlichen Weltordnung und ähnlichen schönen Dingen, welche für einen wirklichen Shakespearekenner direkt dem Dichtersystem Shakespeares zuwiderlaufen. Wir wollen viel eher annehmen, dass Shakespeare als Theaterdirektor hier sich einfach dem Geschmack des Publikums fügen musste, wenn er so am Schlusse noch ein mit Moral belegtes Butterbrötchen herumreichte, da ein Schluss in seinem Geschmack „Kaviar für's Volk" gewesen und wohl heut noch wäre. Dass natürlich z. B. „Hamlet" künstlerisch reifer schlösse mit den unnachahmlichen Worten: „Der Rest ist Schweigen", als jetzt mit der Rede des Fortinbras, ist leider wahr. Doch scheint ja die Annahme nicht ausgeschlossen, dass ihm die späteren „Herausgeber" seiner Werke, ungebildete theatralische Handwerker, mancherlei Menschliches in seine Unsterblichkeiten hineinpfuschten.

Was wir aus dem „Macbeth" an wahrer Sittlichkeit und an Verständnis der sittlichen Weltordnung gewonnen haben, das wird später aus einem allgemeinen Urteil über die Shakespearedramen ersichtlich werden.

Hier sei nur noch bezüglich des technischen Wertes bemerkt, dass an gedrungener Geschlossenheit der Komposition kaum ein Werk Shakespeares sich mit diesem vergleichen kann. So wird es denn erklärlich, dass viele Beurteiler, trotzdem eine gewisse nor-

---

setzer wieder die naturalistische Derbheit des Originals phraseologisch verwässert. „Zur Hölle fahren" — ja wohl! So zierlich und gewählt wird der verzweifelte Macbeth kaum gebrüllt haben — ganz abgesehen von der furchtbaren Gewalt des „Hold enough!", an den Schluss gestellt. „Warlike": „mächtig" ist auch nicht sonderlich glücklich. Der Sinn ist etwa: „erprobt".

dische Kälte, eine frostige Einfachheit der Linien neben der üppigen Gestalten- und Szenenfülle anderer Shakespearischer Dramen hier anfangs unseren Sinnen weniger schmeichelt, diesen gewaltigen, wenn auch nackten und vergletscherten, Alpenkegel, für den Höhepunkt dramatischen Könnens erklären.

Wir wollen kein Urteil in dieser Hinsicht aussprechen und enthalten uns grundsätzlich der Vergleiche in diesem Fall. Fast alle Werke Shakespeares sind in ihrer Art gleich vollendet und keines darf den Vorrang beanspruchen. Strahlt doch die Natur dem Naturliebhaber überall in gleicher Schönheit. Und Shakespeare ist die Natur.

VIII.

Gehen wir nun zu dem zweiten der typischen Dramen über, noch grandioser in der Anlage und technisch nur deshalb nicht von gleicher Vollendung, weil die Massen der Konflikte und Motive sich allzusehr drängen. Schon deshalb ziemt es sich, des Kontrastes halber, nach der Zusammendrängung, straffen Spannung und Einheitlichkeit des „Macbeth" jetzt zuerst den „Lear" zu prüfen. Es ist ein wildverschlungenes Labyrinth, das sich uns in der Handlung desselben öffnet. Aber sympathischem Verständnis reicht auch hier der Meister selbst den Ariadnefaden, und der Minotaur eines zerstörungsfrohen Pessimismus, der sich in diesem dämonischen Drama austobt, vermag Den nicht zu verschlingen, neben dem der Zauberer Prospero, der Geist des Meisters, weilt.

Ein moderner spanischer Übersetzer des „Hamlet" versteigt sich über die angebliche Roheit dieses Textes zu dem grotesken Ausspruch: „Die Unbildung einer Nation, für welche die Totengräberszenen geschrieben sind, kann uns darüber trösten, dass wir keinen Baco besitzen". Wie mögen derlei Kritiker à la Voltaire erst über den „Lear" urteilen, neben dessen berserkerhafter Wildheit in Auffassung und Durchführung der „Hamlet" doch noch zahm wirkt! Aber diese psychologische Steigerung der tragischen Effekte wird der

feineren Empfindung niemals abstossend erscheinen, weil Shakespares Genius sein Gesetz in sich selber trägt. Selbst das pathologische Element, der Wahnsinn Lears, wird durch die seltene Treue der psychiatrischen Entwickelung geadelt. Königlicher Sinn, sich überstürzende Rauheit, die leise an Roheit streift, störrischer Eigenwille paart sich kindischer Schwäche.

Rücksichtslos ist er gegen andere, „car tel est notre plaisir", aber gar empfindlich gegen jede Verletzung der eignen zarten Gefühle. Zwischen demütiger Gehrochenheit und stolzem Erheben über irdisches Weh schwankt er hin und her. Trotzig weist er das Mitleid von sich, und doch zerreissen Undank und Vereinsamung sein liebesüchtiges Herz wie keins. An Heuchler verschwendet er seine vertrauende Grossmut, für schlichte Treue aber vermag erst das Unglück seinen Blick zu schärfen.

In dem Charakter Lear's erkennen wir zwei Elemente, die ihn zum Wahnsinn führen müssen, sobald ungewöhnliche Verhältnisse auf sie einwirken — zwei eng in einander verwobene und oft verwechselte Regungen: Hochmut und Eitelkeit. Diese Erblaster des Menschen sind ja überhaupt das eigentlich Bestimmende, als klarste Spitzen und deutlichste Merkmale des Egoismus. Lear betrachtet von vornherein das All als etwas Sekundäres, an dem sein wichtiges Ich despotischen Groll wie herablassendes Wohlwollen auslassen und üben darf. Wäre er ein Tyrann schlechtweg, so würde die Borniertheit seines Hochmuts und die damit verknüpfte Menschenverachtung ihn vor der Verzweiflung bewahren, in welche die Abnahme seiner Machtstellung ihn stürzt. So aber wird er, wie eine ungemein zahlreiche Klasse eingefleischter Egoisten, von dem eitlen Trieb nach Liebe und Verehrung der andern und dem noch eitleren Wahn, dieselbe wirklich zu besitzen, durch der Wahrheit herbe Enttäuschung in den Grundvesten seiner Weltanschauung erschüttert. Lear fühlt sich als eine Art Allerweltsvater, dem man kindliche Pietät zu zollen hat und der nach Gefallen als donnernder Jehova oder als segnender Allvadur über den Wassern schwebt. Nicht nur den Vater, sondern

erst recht den Landesvater in ihm packt die Wut über den ihm bewiesenen Mangel an respektvoller Adulation. — „J am the king himself" „every inch a king". — Dieser Gedanke zieht sich wie ein Ariadnefaden durch alle Labyrinthe seines Wahnsinns. Ja, die tiefste psychologische Logik des genialen Dichters zeigt sich in der Antwort Lear's auf die Frage des Narren, was ein Verrückter sei. Nicht der Mensch Lear antwortet, etwa: „Ein Vater undankbarer Kinder", sondern der legitime Purpurgeborene, nämlich: — „A king, a king!" . . . Es ist durchaus naturgemäss, dass sich mit dieser ausgeprägten Empfindlichkeit eine weichliche Zärtlichkeit mischt. Hängt Lear doch so völlig von den Menschen ab und dürstet nach ihrer Achtung! Wie sollte er also nicht eifriges Interesse an freundlichem Spielzeug hegen, wie am Narren —, dem er aber doch mit der Peitsche droht — an Kent und Cordelia, — die er beim geringsten Missfallen von sich stösst. Welche unendliche Feinheit liegt in dem Nekrolog, den er der Ermordeten hält! Nicht ihrer tieferen Tugenden weiss er zu gedenken, sondern ihrer sanft harmonischen Stimme, die seinem Ohre behaglich klang.

Wir glauben nicht fehl zu gehn, wenn wir Lear zu einer Tragödie des schwächlichen Egoismus und speziell des „legitimen" aufgeklärten Despotismus erheben möchten, neben welchem der rechte Cäsarenwahnsinn bei weitem erträglicher wirkt. Nicht umsonst ist der vom „droit divin"-Dusel bis zum Blödsinn verschrobene Georg III., Haustyrann im Grossen wie im Kleinen, mit Lear verglichen worden. Dieselbe Schuld und dasselbe Schicksal.

So mischen sich in Lears Charakter die sentimentale Eitelkeit des liebebedürftigen Heldenvaters mit dem Hochmut des Purpurgeborenen. Wie weiland Friedrich Wilhelm I. von Preussen mit dem Knotenstock alle Welt bedräute: „Was, Du forch'st Dir?! Nicht fürchten, lieben sollt ihr mich!" und dieses Liebesevangelium durch gehörige Prügel dem Gedächtniä einbläute, so möchte Lear von jedermann Liebe und Verehrung zur Sättigung seines hartnäckigen Würdebewussteins erzwingen. Bei Kent's biderben

Schmeicheleien betreffs seiner „Hoheit" sieht man den alten Herrn ordentlich schmunzeln. Mit seinen Mannen verkehrt er familiär, wie der Leu mit dem Hündchen spielt. Aber sobald er jähzornig poltert, dann weiss sein bramarbasierender Dünkel sich kaum genug zu thun. „Der Bogen ist gespannt" — brüllt er drohend, indem er sich halb bewusst halb unbewusst mit Gott Apollo vergleicht, bei dem er nachher seinen thörichten Schwur leistet.

Und in der Sturmnacht auf der Haide, gerüttelt vom Sturme grimmigster Seelenschmerzen, sinnt er noch majestätisch seiner Grösse nach.

Unser Klinger hat in den „Reisen vor der Sündflut" gewissermassen eine prächtige Parodie dieser Szene geliefert, als er seinen gefangenen Sultan Puh auf einem Düngerhaufen mit unvermindertem Gefühl der Unfehlbarkeit thronen lässt.

IX.

Sir Francis Doyle giebt in seinen „Lectures on Poetry" (1877) „Othello" den Vorzug vor Lear und Macbeth und es fehlt nicht an Gründen, dies Urteil zu bekräftigen. Sir Francis sagt:

„The end of „Othello" is above all praise, above everything but wonder and reverence. It has, moreover, this advantage over the play just spoken about (King Lear) that we can enter more perfectly into the feelings of the sufferers, and surrender ourselves to the natural emotion thence arising without hesitation or doubt. We are not dealing with kings and princesses, but with men and women like ourselves. There is a lost drama of Euripides, „The Merope", characterised by Aristotle as the most tragic of all the dramas belonging to the Athenian stage; what he means by most tragic—though open to some doubt—amounts, I presume, to this: —that though inferior to the noblest productions of Aeschylus in austere grandeur, inferior also to the completest works of Sophocles in art, finish, and harmony, it yet awakened in the human heart, more vividly than anything found elsewhere, the emotions of pity

and terror; and upon these emotions, according to him, as upon her necessary foundations, tragedy is built. If Aristotle were alive now, he would say, I believe, that „Othello", of all the plays of Shakespeare, corresponded most nearly with this lost „Merope" of Euripides." — —

Dieselbe oberflächliche Auffassung, die den äusserlichen Konflikt der Kindesundankbarkeit als Ideenmassstab des Lear annimmt, nennt den Othello gemeinhin das Drama der Eifersucht. In Wahrheit ist's die Tragödie des Stolzes, wie Lear die des absolutistischen Grössenwahns. Das Schematisieren mit Pendants und Kontrasten, welches dem tiefsinnigen Kombinationsvermögen Shakespeare's eigentümlich, setzte hier mit besonders bedeutsamer Konzeption neben das sympathische Selbstbewusstsein des Heros den herostratischen Ehrgeiz des Strebers. Jago, in seinen Motiven zwischen Shylok und Schiller's Buttler, dem Grimm des Unterdrückten und der Reizbarkeit militärischen Ehrgeizes schwankend, ist der wahrhaft kranke und insofern interessanteste Charakter des Stückes, indem er mit den Hallucinationen seiner galligen Misanthropie auch die Gesundheit einer klaren Heldennatur anzustecken weiss. —

Die Virtuosen-Darsteller der Rolle, z. B. Edwin Booth, geben uns äusserlich statt des „ehrlichen Jago", der Wachstuben-Ungeniertheit des Kondottiere, etwa den Don Sallust aus Viktor Hugo's „Ruy Blas", Satan als Grandseigneur — innerlich einen wenig diskreten Beigeschmack von venetianischem Bravo mit roter Hahnenfeder. Dieser Bandit, der „bei langsam fallendem Vorhang" am Boden hockend und die Laterne als elektrische Beleuchtung brauchend, auf Mord und — Applaus lauert und das Bestialische durch reguläres Tiger-Fauchen markiert, hat nichts gemein mit einem macchiavellistischen Verbrechersophisten der Renaissance. „Dies ist die Nacht, die mich vernichtet oder glücklich macht", ruft ein Zeitgenosse der Borgias mit dem triumphierenden Bewusstsein eines Künstlers, mit pathetischer Geste „Vogue la galère! Va Banque!" Der wichtigste Zentralpunkt seines Wesens ist aber jener nagende

Argwohn überreizten Selbstgefühls, der sich mit dem Titel „Ehre“ drapiert. Kaum grüsst Cassio seine Frau, so weiss er bereits, dass ihm der Stutzer auch hier die Ehre schmälern wolle. Er ist wirklich von Desdemona's unerlaubten Wünschen überzeugt und greift nur in Bezug auf die Beweise, wie er glaubt, der Wahrheit zuvor. Er, der den Helden zu kindischer Eifersucht stachelt, ist selber Beute eines lächerlichen Verdachts. Nur um dem Mohren wett zu werden, Weib um Weib, liebt er jetzt Desdemona auch! Eine theatralische Exaltation eingebildeter Selbstgerechtigkeit, die der Instinkt des Genies all diesen Renaissancefiguren als Merkmal mitgab. „Ich bin nicht, was ich bin“, schraubt sich Glücksjäger Jago, mit sich wie der Welt Komödie spielend, über sein Mass empor — der echte Sprössling einer Kulturepoche, an der Burkhart in seiner Geschichte der Renaissance gerade das Herostratische betont und wo man sich, wenn nicht zum Cäsar, zum Brutus ausbilden wollte — um es aber nur bis zum Catilina zu bringen. „Hier ist, der einst Othello war“, posiert der düpierte Condottierefeldherr. Im ersten Ausbruch tropischer Eifersucht ist es nur das verwundete Selbstgefühl, das sich aufbäumt: „Mir treulos, mir!“ Aber mächtig rafft er sich an sich selber empor: „Das ist der Grossen Qual, sie haben minder Vorrecht als der Niedere.“ Das ist sein Trost. Schlechterdings unglaublich, wie man nach der finstern Ruhe des Monologs „Los geb' ich Dich in alle Lüfte“ noch auf sinnliche Eifersucht hinweisen kann! Nein, das rastlose Bohren Jago's, dass seine Würde frech und keck verletzt sei, das erst erschüttert Othello's Ruhe. „Mit meinem Lieutenant!“ „Der Sklav'!“ — das sind die Triebfedern seiner Wut. Nie hätte er ja seine Freiheit in Schranken gezwängt, wenn er Desdemona nicht liebte. Diese erste und einzige Liebe ist das erste und einzige, vor dem sein Stolz in Hingebung zerschmilzt. Doch auch diese ist selbstgenügsam und vielfordernd: „Lieber Kröte sein, als dass ein Winkel im geliebten Wesen für andere sei.“ Sein Stolz ist jedoch rein geistiger Art und sogar geneigt, die Nachteile seines Äusseren

selbst zu übertreiben. Um so begreiflicher sein Zorn, dass die hochherzige Zuversicht, ein Weib gefunden zu haben, das nur den wahren Vorzügen Liebe zolle, nun doch ein Wahn gewesen.

X.

Obschon die Wertung der Shakespeare'schen Höhepunkte natürlich schwanken muss, möchte man wohl keinem Widerspruch sich aussetzen, wenn man „Hamlet" für des Dichters tiefsinnigste Schöpfung erklärt. Auch dürfte es schwer gelingen, das Geheimnis dieser Dichtung ganz zu entschleiern, da dieses mit dem Geheimnis unserer Menschenwelt identisch ist. Viel gefördert hat uns die scharfsinnige Darlegung neuester Kritik, wonach wir den „Hamlet" dem Studium Montaigne's und Giordano Brunos verdanken, welchem Shakespeare damals oblag. Ob Graf Essex' Familienverhältnisse und eigener Charakter die Erzeugung des Hamletcharakters veranlasst, wie in einer englischen Monographie dargethan wurde, scheint für uns von geringem Interesse. Denn jedenfalls ist auch diese scheinbar so absonderliche, ja rätselhafte Figur im allerhöchsten Masse typisch, weil mit bewunderungswürdiger Sicherheit aus den wahren Tiefen des Seelenlebens heraufbeschworen. So typisch, dass uns ein jüngstverdorbener süddeutscher Fürst allen theatralischen Pseudo-Idealismus Hamlets ins Gedächtnis rief und durch seine Leidenschaft für deklamatorische Schauspielkunst einen indirekten Beweis für jene Hamlet-Kritik zu bieten schien, die in Prinz Hamlet's monomanischer Schauspielerbegabung den Schlüssel seines Charaktergeheimnisses sucht.

In der That entdecken wir bewusste und unbewusste Schauspielerei in allem Gebahren Hamlets, lange vor seinem Entschluss, „den wilden Mann zu machen", um in der Kunstsprache der Verbrecher zu reden, den Wahnsinn zu simulieren. Dass dies Simulieren seine eigene Verstandesklarheit trübt, lässt sich ja nicht verkennen, jedoch nur, weil schon von Anfang an ein durchaus krankhafter Keim, eine Paranoia, verborgen in seinem Hirn schlum-

merte. Warum sieht er den Geist seines Vaters, den seine Mutter nicht sieht, so wie Macbeth den Banquo? Es ist eine Hallucination überreizten Ichschmerzes. Hier schildert uns der Dichter das Ur- und Musterbild all jener problematischen Naturen, welche untilgbare sittliche Schwäche mit inbrünstiger Sehnsucht nach dem Edeln verbinden und in einem ästhetischen Pseudo-Idealismus marklos ihre reichen Kräfte verzehren. Es heisst Hamlet durchaus verkennen, wenn man ihm im wörtlichen Sinne: „O welch ein edler Geist!“ nachruft. Seine Paradoxe, seine Sophistik, seine Freude, zwischen den klebrig nassen Nesseln schlüpfriger Anspielungen zotenreissend herumzuwühlen, sein Behagen am Modergeruch der Gräber sind Zeichen einer Seelenvergiftung. Er ist ein sentimentaler Clown, wie Lawrence Sterne. Rosenkranz und Güldenstern opfert er mit einer fast satanischen Grimasse, den Vater seiner Geliebten ersticht er so nebenbei und schleift ihn mit boshaftem Gekicher fort, — nachdem er gerade seiner Mutter mit gewaltigem Pathos, als echter Held der Bretter von sich selbst fortgerissen und durch sein Spiel zu Thränen gerührt, ihre Gemeinheit vorgehalten. Ophelia empfiehlt er, ihre Jungfräulichkeit in einem Kloster zu bergen, und verletzt dabei diese Jungfräulichkeit durch brutale Anzüglichkeiten. Grössenwahnsinnig glaubt er gesendet zu sein, um die aus den Fugen gerückte Welt wieder einzurenken, und steckt selber voll Schauspielerei, Unwahrheit und Treulosigkeit. Aber auch voll Genie. Ein gewöhnlicher Wahnsinniger wird zwar auch die Erde für einen Kerker halten und, den Friedhof durchmusternd, ausschwatzen, dass alle menschlichen Ehren und Genüsse nur Hüllen und der grinsende Schädel der Kern unserer Existenz sei. Aber nur ein genialer Wahnsinniger wird fragen, ob Cäsar's und Alexander's Schädel auch so gerochen hätte, und cynische Leichenspässe daran knüpfen. Hamlet ist ein Dichter, aber ein Dichter ohne Schaffenskraft, der nicht handeln, nur träumen kann, und den ein unseliges Geschick zum Prinzen machte.

Es scheint eine unreife Verkennung, wenn früher die deutsche

Nation in dem Los des grübelnden Dänenprinzen, der in Wittenberg studiert hat, ihr eigenes politisches Zaudern und Schwanken verkörpert sehen, sich mit dem unglücklichen, thatscheuen Metaphysiker vergleichen wollte. Hamlet ist lüstern und grausam, ein echter Sohn der Renaissance, und vor allem ein echter englischer Lord, dessen Spleen sich zum Weltschmerz erweitert hat. Als sich diesem Spleen und Weltschmerz eines prinzlichen, nur embryonischen Dichterlings wahres thatkräftiges Dichtergenie vereinte, da hiess dieser nordische Aristokrat nicht mehr Lord Hamlet, sondern Lord Byron.

Überall sehen wir die ewige Wahrheit und den irdischen Schein hier miteinander ringen. Zu der Schauspielertruppe und ihrer Schein-Darstellung der geheimen Königsmordtragödie gesellt sich der glänzende Scheintanz all der phosphorescierenden Schmeissfliegen des Königshofes.

Wie der arme Komödiant Shakespeare über das bekannte Problem dachte, dass unter den „Vornehmen" der Erde oft die wenigst vornehmen Naturen zu treffen sind, das zeigt uns auch die Gestalt des Cloten in dem merkwürdigen Drama „Cymbeline". Auch hier werden Schein und Wirklichkeit tiefsinnig geschieden. Die Geistererscheinungen in Posthumus' Kerker belehren uns, dass des Schicksals Spiel nie dunkel und verworren sei und nur unsere stumpfen Sinne die geregelte Weltordnung nicht zu erkennen vermögen*). Geistvoll erkennt Kreyssig in seinen „Vorlesungen über Shakespeare" als Lebensodem dieses Dramas „die glorreiche, wenn auch gefährliche Autonomie der sittlichen Freiheit". — Eine ähnliche Grundidee beseelt endlich noch das herrliche Schauspiel „Mass für Mass", in welchem die sittliche Freiheit der tugendhaften Isabella, deren Reinheit eben darum Milde und Mitleid kennt, der unzulänglichen dürftigen Moral eines starren Pharisäismus siegreich Halt gebeut.

---

*) Sehr richtig bemerkt H. v. Friesen in dem 2. Band seines früher genannten Werkes (S. 471): „Die Ehrfurcht Shakespeares vor dem unergründlichen Geheimnisse der Weltordnung geht durch all seine Schöpfungen hindurch".

XI.

„Hier sitz ich und forme Menschen nach meinem Bilde", diese Worte des Goethe'schen Prometheus rufen uns das Bild eines Geistes wach, der in unerschöpflicher Fülle zahllose Gestalten erzeugte und mit seinem göttlichen Odem belebte. Sie geben uns das Bild dieses allgewaltigen Dichterschöpfers, unter dessen Meisterhand überall bei flüchtiger Berührung ewiges Leben keimte, von dessen geringsten Kindern es heissen mag wie von den herrlichsten Söhnen und Töchtern, die ganz gewappnet, strahlend von himmlischer Schönheit, seiner Zeusstirn entstiegen —: „Ich weiss, sie sind unsterblich, denn sie sind."

Jedes Künstlers Wirkungskreis hat festbestimmte Grenzen, die weittragendste Phantasie hat Schranken, binnen welcher Individuell-Typisches als besonderes Merkmal des Künstlers sich ausprägt. Shakespeare aber fand nie und nirgends die Grenzen seiner Schaffenskraft, die Säulen des Herkules waren ihm nicht gesetzt; über sie hinweg drang er in das Unwirtbare und Unendliche nur, um die Hesperideninseln der Seligen, das Zaubereiland Prosperos zu entdecken. Seine Phantasie war unpersönlich, unendlich wie das All. Und indem sein Götterhaupt in die Wolken wuchs, wurzelte er fest mit derben Schuhen in dem saftigen kraftstrotzenden Boden Altenglands. So verband sich denn in ihm mit der glühendsten Seherphantasie der gesundeste Realismus, den je ein Künstler besessen. Auch nicht eine Faser von einem Stubendichter haftete ihm an. In den Wäldern seiner Heimat, wo er wildernd umhergestreift, wie die Sage meldet, an den blumigen Ufern des Avon war ihm schon früh Natur erschienen, die hehre Göttin. Sie hatte ihrem Lieblingssohne ihre heimlichsten Schätze, das innerste Gewebe ihres vielverschlungenen Wesens entrollt. Mühelos, als wäre diese Offenbarung mit ihm geboren, streut er verschwenderisch die intimsten Züge des Naturlebens vor uns hin. Jeder Pflanze und jeder Kreatur und jeder Tageszeit hat er das Geheimnis ihres Seins, ihres Blühens und Wel-

kens, ihrer Stimmung abgelauscht. In seiner zärtlichen Hand ruht das grosse All wie eine Blume in des Forschers Hand, und all das feine Geäder ihrer Zellen und Staubfäden umfasst er mit einem einzigen milden Liebesblick, indem er sorglich die Kapsel der Urgeheimnisse öffnet.

Aus dem Volke war sein Irdisches entsprossen, er war erschienen in Knechtsgestalt wie des Menschen Sohn. Und mit dem Volke lebte er fort, mitten durch die Menge schritt der unbekannte Gott mit freundlichem Lächeln, in den Tavernen zechte er mit Bardolph und Peto und Junker Tobias und dem grossen Sir John Falstaff, ja bei der braven Wirtin zum Eberkopf soll er tief in der Kreide gesteckt haben. Aber sie grollte ihm nicht, denn er war gar zu liebenswürdig. Wo die schneidigen Witzbolde und verbummelten Sturm- und Dranggenies zusammenhockten in der Schenke zur „Mermaid“ unter dem Präsidium des Geisteselephanten Ben Jonson, da legte sich auch der gutmütige Löwe, der König der Wüste, leutselig nieder und reckte behaglich seine Pranken unter dem weisen Rüssel des Elephanten und — schwieg. Die andern führten das grosse Wort und bliesen riesige Tabakswolken aufgeblähter Geistreichigkeit in die Luft. Der gutmütige Löwe, vor dessen majestätischem Gebrüll die Jahrhunderte freudig erzittern, schüttelte seine Mähne zu dem Schellengeläut der geschüttelten Narrenkappen und schwieg. Daher entschieden die Litteraten und Pressleute denn auch wohlwollend dahin, dass er ein lieber Kerl sei, wenn auch gerade keine Leuchte der Poesey, und schwiegen ihn in ihren sämtlichen Werken einmütig tot.

Aber auch in den Sälen der feingeistigen und freigeistigen Aristokratie sah man Master Shakespeare, den Komödianten. Lords beehrten ihn mit ihrer Protektion und er beehrte sie mit der Unsterblichkeit; in einer Note zu seinen Werken bewahrt man dankbar ihre Namen als solcher, die da Freunde waren dem Sohne Gottes. Aber nein, noch hellere Unsterblichkeit liess der verkappte Himmlische ihnen als Geschenk: Sie alle, die stolzen Patrizier und er-

lauchten Ladies, leben fort in den Gestalten der Coriolane und der Hamlets, der Bassanios und Merkutios, der Portias und Rosalindes.

Auch die würdigen Honoratioren von Stratford, die so viel Übles einst prophezeiten über den scheusslichen Thunichtgut William, der treffliche Friedensrichter, der ihn ob schnöder Streiche gerügt und gestraft — sie alle berührte mit herzerfreuendem Lachen des Genius Zauberstab und verwandelte sie zu unsterblichen Symbolen des Philisteriums. Ach, jener puritanische Haushofmeister bei Lady Pembroke, Freund Southhamptons Schwester, der so oft hochtrabend den Landstreicher vom Globe-Theater seiner Herrin gemeldet, ärgerte sich nicht wenig, als er sich als Malvolio wiedererblickte. So undankbar sind die Menschen oft für ihre Unsterblichkeit.

Der Richter der Könige, vor dessen Seherblick die Herzen der Erdengötzen eitel Glas, wurde auch von der jungfräulichen Elisabeth mit gütiger Huld beehrt. Er kannte den Hof wie die Spelunke. Und so klafft denn in seinem Gemälde des menschlichen Lebens auch nicht die kleinste Lücke. Der ehrsüchtige Percy stirbt neben der Scheinleiche des dicken Sir John, der da weislich fragt: „Was ist Ehre!“ Wenn wir des verstellungsmüden Königs Seelenpein belauschen, so hören wir im nächsten Augenblick die Kärrner über das Ungeziefer ihres Nachtlagers schimpfen und nach dem Morgenimbiss schreien. Hamlet hat seinen Polonius wie seine Ophelia, seine Rosenkranz und Osrik wie seine Totengräber. Lear hat seinen Narren wie seine Cordelia, Ariel und Caliban grüssen sich auf derselben Erde.

Ja, die nachempfindende und geniessende Phantasie des Bewunderers erlahmt beinahe, wenn er diese unerhörte Tropenwildnis, dies Eldorado massloser Schöpferkraft zu überschauen wagt. Ähnliches ist nie dagewesen und wird nie wieder sein.

So heisst er denn mit Recht „Master of the human heart.“

Wie das grosse Prinzip der Wahrhaftigkeit den Lebensodem der Shakespearischen Dichtung bildet, so muss allausgleichende Objek-

tivität ihre Richtschnur sein. Bei ihm hat jeder Recht, Shylok so gut wie Antonio und Porzia. In unveränderlicher Naturentwickelung trägt jede seiner Gestalten ihr Verhängnis in sich selbst, sei es zum Heil oder zum Übel. Götter und Halbgötter giebt es da nicht, sondern nur Menschen.

Nur Menschen, ja! Nicht nur ist Shakespeare's Menschenkenntnis und Menschendarstellung hoch erhaben über alle sonstigen Leistungen in diesem Fache, sondern man möchte sich fast zu der Behauptung aufschwingen, dass es ausser Ihm überhaupt noch nie einen wahren Menschenschilderer gegeben habe. Man nehme z. B. einen Fielding, indem wir natürlich von vornherein Shakespeare's unerhörte Vielseitigkeit sowie die höheren Ziele und Objekte seiner Gestalten aus dem Spiele lassen. Was für ein insipides, verallgemeinertes Geschöpf, diese Sophie im „Tom Jones"! Und nun vergleiche man damit die kleinen weiblichen Schwächen der holdseligen Desdemona oder Cordelia — wie zweifellos richtig angeschaut, welche Wahrheit in der Schönheit! Gerade die Schöpfung solcher Idealgestalten ist der Prüfstein für sichere Gestaltenbildung. Schurken und Tölpel zeichnen, ob auch noch so meisterlich, kann man selbst mit den Anfangsgründen der realistischen Auffassung.

Auch Shakespeares Schurken haben Recht, ihrer Naturanlage nach. Sie haben Recht, weil sie sich im Rechte glauben. Der Bastard im „Lear" will sich rächen für die entehrte Rolle, die ihm ohne seine Schuld durch Geburt überwiesen. Er rächt sich an den falschen und verlogenen Moralbegriffen und Familiengesetzen der Welt und wird das Werkzeug, wodurch seinen Vater für seinen Leichtsinn die Vergeltung trifft. Dennoch, in heisser Liebe gezeugt, ist seine Natur liebebedürftig und er stirbt mit dem triumphierenden Ausruf: „Edmund ward doch geliebt!"

Auch Jago glaubt sich im Recht, die Ungerechtigkeit des Schicksals durch seine Bösewichtstreiche zu sühnen.

Cäsar hat Recht, Brutus hat auch Recht. Und wenn Coriolan

der urteilslosen Menge, die ihn verbannt, die titanischen Worte entgegenschleudert:

„Ihr Hundeseelen, deren Hauch ich hasse
Wie unbegrabner Männer totes Aas,
Das Pest verbreitet: Ich — ich banne euch!!“

so dröhnt ihm eine höhere Stimme in dem ruhigen Hohn seines Feindes entgegen, die ihn aus dem Wahn seines Hochmuts rüttelt:

„Du sprichst vom Volk,
Als wärest du ein Gott, gesandt zu strafen,
Und nicht ein Mensch, hilflos und schwach wie wir!“

Als Shakespeare den Shylok zu formen suchte, ging er gewiss von der volkstümlichen Vorstellung aus, die noch Marlowe in seinem „Juden von Malta“ leitet. Aber dieser Rohstoff der Karrikatur verwandelte sich unversehens in seiner Meisterhand zu einem ewig gültigen Mustertypus des Judentums. Welch ein göttlicher Gerechtigkeitssinn, in dieser Auffassung! Welch ein ungebändigter echter Naturschrei in den Wutausbrüchen Shyloks, in denen er die Schmach schildert, welche dem Judentum zugefügt wird — nicht ohne Grund, aber mit übergrosser Gehässigkeit. Wahrlich, Shylok besitzt die ganze Härte und leidenschaftliche Erwerbgier seiner Rasse und er hasst seinen Feind wie ein echter Semit. Aber die würdigen Christen des Stücks, der sentimentale Antonio, der Glückjäger Bassanio und der Taugenichts Lorenzo, sind wahrlich nicht danach angethan, ihm Achtung einzuflössen. Shylok betet das Geld an; aber ein Pfund Herzfleisch seines Feindes ist ihm noch lieber, als Tilgung der Geldschuld. Es ist ein roher brutaler Rechtsbegriff, den er vertritt; es ist das Recht des Buchstabens, das unterliegen soll und muss, sobald mit siegender Klarheit das ewige Recht: das Recht dem Geiste, nicht der Form nach, ihm gegenübertritt. Aber immerhin bleibt es Recht. Es ist nicht Shylok, es ist das ganze Judentum, dessen düstere alttestamentarische Racheworte zugleich in jedes Unterdrückten Brust ein Echo finden: „Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben, und es muss schlimm hergehen oder ich will es meinen Meistern zuvorthun“.

Shylok gehört zu den wunderbarsten Offenbarungen des Genies aus dem Urborn der Wahrheit. Aber wie Shylok, dies nie zu übertreffende Symbol des Judentums, keineswegs eine künstlich abstrahierte, schlechtweg personifizierte Eigenschaft, sondern eine ganz individuelle Gestalt ist, so wirken die Figuren Shakespeares vielleicht gerade deswegen so typisch, weil sie nirgends allegorische Verallgemeinerung, sondern konkrete Physiognomie bieten. „Die Idee ist hier ganz in lebendigste Erscheinung eingesenkt" bemerkt der treffliche Alfred Klaar sehr richtig in seiner „Geschichte des modernen Dramas."

So singt Shakespeare das Hohe Lied der Liebe in „Romeo und Julia". Wie er vor allem in „Hamlet" und „Macbeth" mit wenigen Strichen die Atmosphäre und Lokalität seiner Handlungen zu bezeichnen weiss, so versetzt er uns hier in ein besonderes Klima, um den wonnesamen Stimmungsduft dieser berauschenden Poesie zu erhöhen. Es ist das Sonnenland der Renaissance, ihre Heimatwiege, die üppige Pracht italienischer Kultur, es ist Verona, wo Romeo und Julie lieben und leiden. Beide, wie ihre ganze Umgebung, sind naive Kinder ihrer Zeit, Früchte der freien Bildung und bezaubernden Gesellschaftsfeinheit der Renaissance. Julia ist eine echte gesunde Italienerin. Und dennoch ist hier alles im höchsten Sinne typisch, typisch für das gesamte Wesen der Sympathie und Antipathie des Blutes, speziell der Liebesleidenschaft, welche hier ein ganzes psychologisches Lehrbuch der Erotik erhält. Da fehlt auch nicht der kleinste Zug in dem grossen, immer gleichen Werdeprozess der Liebe. Ihre Entstehung, ihre Verwirrung, ihr ungestümer Genuss, ihre verklärende Selbstvernichtung — alles ist da in ewigen Flammenzügen hingeschrieben. Ja, der gewaltige Realist lässt auch nicht die feinsten Nebenschattierungen aus. So im Anfang das melancholische Pubertät-Schmachten Romeos für jene Rosalinde, die hinter den Kulissen verborgen bleibt — jene bekannte erste Versuchsliebe der holden Jugendeselei, jener „Probepfeil" des listigen Gottes. Mit Abscheu hätte jeder „Idealist" und

Klassiker diese Entweihung der „idealen“ Liebe, diese herbe naturalistische Wahrheit von sich abgewiesen, da ja die Schablone will, dass der Liebesheld nur einmal liebe!

So typisch ist der Untergang der Liebenden, dass Alfred de Musset in seinem tiefsten Gedichte „Souvenir“ für die Schmerzenswollust erstorbener Liebe im höchsten Affekt nur das Gleichnis zu finden weiss:

„Mes yeux ont contemplé des objets plus funèbres,
Que Juliette, morte au fond de son tombeau!
Plus affreux que le toast aux anges des tenèbres,
Porté par Roméo.“

Ähnliches gilt von der anderen Tragödie, darin der Liebe Leid und Lust im höchsten Taumel flammt und lodert,

„wie die Liebe Leiden stets am letzten Ende leiht“,

der Tragödie von „Antonius und Kleopatra.“

Kleopatra ist die echte Ptolemäerin der Geschichte, eine üppige Ägypterin, die Schlange vom Nil. Aber nicht nur unter Mumien und Obelisken, Pyramiden und Sphinxen lebt und lockt dies kokette, geile, mannssüchtige Weib, diese vom Fieber der Lustgier zuckende Göttin der Unzucht, — überall wo die alte Astarte ihre Priesterinnen auf Erden weiht, wo die Wollust ihr Szepter schwingt in des Weibes Hand, da lebt diese selbe Kleopatra, deren Bild mit unbestechlicher Treue des Meisters Griffel in die Tafel der Menschheitsgeschichte grub. So gerät denn noch Lord Byron, ein Ketzer und Anzweifeler Shakespeares, bei der Darstellung dieses Dramas zu Drurylane in helle Begeisterung und ruft in seinem Tagebuch, betreffs der geistfunkelnden Szenen mit dem Eunuchen und später betreffs der Fragen Kleopatras über das Äussere Octavia's, sehr richtig aus: „Das ist nicht ein Weib, das ist das Weib!“ Sogar in „Der Widerspenstigen Zähmung“ kann man Bianca und Käthchen, sowie den ganzen Verlauf der erziehenden Weiberzähmung, getrost typisch nennen. So ist auch Othello's Eifersucht zugleich individuell und typisch. Schildert der Meister eine Leidenschaft, so schildert er sie ganz, er duldet weder

schönfärbende Tünche noch Lücken in seinem Gemälde. So umfasst hier sein Blick zugleich das Physische und Psychische der Liebe, ihre sinnlich gemeinen und ihre reinen Impulse. Die schmutzigen Wachstubenspässe Jagos über Desdemonas Liebe zum Mohren, für die sein roher Sinn nur eine rohe Erklärung findet, wie im Auge des Wüstlings auch die Vestalin zur Metze wird, und die feuchten Hände Desdemonas sind nicht so ganz bedeutungslos. „Ziegen und Affen!" brüllt der verwundete Löwe Othello. Unsre zimperliche Altjungfer-Moral streicht bei der Aufführung natürlich den wundervollen Naturschrei, als der tödlich getroffene erotisch-Verrückte in Ohnmacht fällt: „Auf ihr, bei ihr . . diese Verfinsterungen u. s. w.". Sie streicht, wenn er aus der Tiefe des Seelenschmerzes die herrlichen Naturlaute lallt:

„I had been happy, if the general camp,
Pioneers and all, had tasted her sweet body,
And I had nothing known!"

Mit dieser ungebildeten Roheit der „gebildeten" Unnatur wird der ganze Othello ruiniert und die ganze Moral desselben zu nichte gemacht. Das ist die Eifersucht, ob nun die des Generals oder die des Trossknechts.

Der nämliche Stempel des Ewigen ist aber auch den zauberhaften Spielen heiterer Lebensweisheit aufgeprägt in Shakespeares Komödien, deren Mittelpunkt die souveraine Grazie jener Frauencharaktere bildet, wie nur die Zeit der Vittoria Colonnas und Lucrezia Borgias und Königin Elisabeths sie reifen konnte. Welche Tizianischen Portraits, welche Da Vinci'sche Patrizierinnen, diese Porzia, diese Rosalinde, diese Beatrice, diese Olivia, diese Viola und Imogen! Sie wandeln in herrlichen, kunstgeschmückten Schlössern, gleich dem Palazzo Pitti. Sie sind ebenso weise als zärtlich, Blumen sonnigen Glücks — wie denn Porzia strahlt in tiefsinnigstem Gegensatze zu Shylok's Rembrandt'schem Schattenlicht. Diese liebenswürdigen Damen plaudern wie zwitschernde Vögel mit rosigen Schnäbeln in goldenen Käfigen. Überall strömt Glanz und

Musik dahin, die Gärten von Belmont und die Wälder der Ardennen bilden eine erholende Sommerfrische, eine geschmackvolle Villegiatura des Shakespearischen Renaissancegeistes, nach den mächtigen Stürmen und Schlachten mit Schwert und Feder. Es ist der Zaubergarten der Armida, in welchem wir wandeln dürfen.

Aber aus dieser spezifischen Renaissance-Komödie öffnet uns der Dichter ein weltweites Thor ins Ewige hinaus, indem er die Wirklichkeit durch Hineinziehung des Märchenhaften ins Sinnbildliche auflöst.

XII.

Es hat wirklich Narren gegeben, die im „Wintermärchen" die Meeresküste Böhmens dem Dichter als Bubenfehler anrechneten. Mit unergründlicher Ironie über die banale banausische Schulweisheit schwingt sich der trotzige Gott hier ins Reich des Fabelhaften empor, indem er jede dürftige Wahrscheinlichkeitsfrage lachend unter die Füsse tritt*). Er, der mit beissendem Hohn auch auf die gefeierte Antike der homerischen Helden ein realistisches Schlaglicht werfen sollte, ruft hier spöttisch den Philistern zu: „Nun wohlan, Ich der Schöpfer, Ich will, dass ein Märchen-Böhmen das Meer bespüle. Es beliebt Uns so. Car tel est notre plaisir." Das Ganze ein bunter Traum, der mit realistischer Konsequenz durchgeführt sich in ein idyllisches Schäferspiel auflöst und mit ernster Wehmut uns zu Gemüte führt, wie blind und eigensinnig unsere scheinbar vernunftgemässen Regungen und Entschlüsse, während das Schicksal ruhig seine stillen Fäden unentrinnbar weiterspinnt. Hermione ist nicht tot, sie schlief ja nur und das tote Bild belebt sich wieder. Ist das Leben ein Traum oder der Traum ein Leben?**)

*) „Diese Prophezeiung wird Merlin machen, denn ich lebe vor seiner Zeit" spottet der Narr im Lear.

**) Eine Vorübung zu dieser merkwürdigen Allegorie dürfte wohl in „Viel Lärm um Nichts" vorliegen, worin die Unzulänglichkeit des menschlichen Urteils und die Herrschaft des Scheins dargelegt werden. Wie im „Sommernachtstraum" spielt hier der Rüpel (Dogberry und seine Polizisten) eine bedeutsame Sinnbildrolle.

Noch zarter, voll unendlicher Süsse, ist die Durchführung desselben Gedankens im „Sommernachtstraum", wo alles Sein nur wie ein anmutiges Schattenbild an der dämmerigen Kristallwand der Ewigkeit vorüberhuscht. Man nahe nicht mit plumper, unheiliger Faust diesem Gewebe aus Mondesstrahlen und Blumenfäden — nüchterne Kritik würde nur den Schmelz der Schmetterlingslaune von diesem Wunderwerk abstreifen. Lese jeder hinein, so viel er mag und kann.

Aber aus dem Traumhaften einer hohen Weltauffassung leitet zu einer noch höheren hinüber jenes unvergleichliche Märchen, über welchem mit schier unerträglichem Glanze schon die Sonne der Ewigkeit zu strahlen scheint. Wir meinen den „Sturm".

Um diese Offenbarung recht zu würdigen, müssen wir vorerst noch zwei Werke erwähnen aus des Dichters letzter Periode, welche zu dem Schlusswort seines Evangeliums im „Sturm" einen vorbereitenden Kommentar bilden.

„Troilus und Cressida" gehört nach den verknüpften Motiven der Hervorbringung wie nach der virtuosen Sicherheit der Durchführung zu den ausserordentlichsten Thaten dichterischer Anschauung! Jene uns altvertrauten Helden, welche die Schule uns mit allem Wust pedantischer Unarten als Idole der akademischen „Klassizität" überliefert hat, die Helden des Homer und Sophokles sind es, welche hier vor uns tragieren. Was ist aus ihnen geworden! Abgerissen wird der Flitterkram des „idealen" Stils, der pomphaften Form. Die Panzer sind abgeschnallt, die Purpurchlamys abgestreift — und nun sehen wir die edeln Herrn, herabgeschleudert von ihrem Kothurn, in Fleisch und Blut, wie sie der liebe Gott erschaffen. Was für ein Renommist, dieser göttliche Sohn der Thetis, mit seinem Buhlknaben Patroklus! Was für ein Rindvieh, dieser Telamonische Lord Ajax, dieses Vorbild kriegerischen Metzgertums! Selbst der biedere Hektor deklamiert gar oft, wie unser alter Freund Sir John: So lag ich und so führt' ich meine Klinge!

Eine waidliche Metze, diese Cressida — das muss man sagen.

Es ist die bitterste Persiflage auf den durchschnittlichen Weibercharakter, die je ein Lästermund gesprochen. Aber ach, es ist der Mund des göttlichen Herzenskündigers, und in all der ätzenden weltverhöhnenden Bitterkeit, welche er durch seinen Prachtkerl Thersites aussprudelt, finden sich noch ächzende Laute wehevollen Mitleids mit der Schwäche der Menschennatur. „Schwachheit, dein Name ist Weib.“ In der kalten, zerrütteten Lavawüste dieser zermalmenden Ironie blüt noch manch Blümlein wunderhold empor. Nicht lachen, sondern weinen wird der Verstehende bei der blöden Tapsigkeit des bartlosen Troilus, bei Cressidas Versicherungen ewiger Treue, ehe sie „der Kartoffelfinger der Unzucht“ mit dem Zierbengel Diomedes zusammenkitzelt. Ach, wenn der famose Pandarus, dies Urbild aller Kuppler, ein Liebeslied meckert, dann seufzt Helena: „Diese Liebe wird uns alle zu Grunde richten. O Kupido, Kupido, Kupido!“

Diese Tragikomödie, welche trotz ihrer absichtlichen Karrikatur und absichtlichen geschraubten Rhetorik von unheimlichster Poesie umflossen, scheint ein elementares triumphierendes Aufjauchzen des englischen Naturalismus!

Wo sind sie, die Regeln des Aristoteles? Her damit, dass wir sie zu Müll zerstampfen! Wo sind die sieben Weisen Griechenlands? Wir wollen ihnen die Bärte beschneiden, sie mit ihrem Bart zum Barbier hinschicken wie Polonius, in dessen Gesellschaft sie gehören. Weg mit dem ganzen klassischen Plunder, der falschen Idealität! Wir wollen keine schöne Form, wir wollen Wahrheit, Wahrheit um jeden Preis. Was sollen uns eure trügerischen duftlosen Treibhauspflanzen! Hier werfen wir euch die Wurzeln wirklicher Triebkraft vor! Sie riechen schlecht, denn wir gruben sie aus mit allem Schmutz des Bodens, aber dieser Erdgeruch duftet gesund und Kuhdünger riecht besser für gesunde Organe als euere müffigen Wohlgerüche! — —

Wie der Dichter in diesem anti-hellenischen Manifest mit zersetzender Ironie die Erbärmlichkeit und hohle Scheingrösse des

menschlichen Lebens geisselte, so ergoss er den ganzen tragischen Grimm eines welken vergrämten Herzens in „Timon von Athen". Die entsetzliche Wildheit dieser Tragödie der Misanthropie — denn auch hier schildert Shakespeare wie gewöhnlich die Leidenschaft in ihrem höchsten Extrem und in allen ihren Stadien, so dass sie ein typisches Gepräge erhält — wird uns erst psychologisch verständlich, wenn wir die sonstige olympische Ruhe des Weltdichters bedenken, sobald wir sein lyrisches Tagebuch, seine „Sonette" zum Vergleich heranziehen.

XIII.

Dieselben sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und fortwährend ergänzt, sie begleiteten Shakespeare auf seiner ganzen Laufbahn. Es ist hier nicht der Ort, auf die scharfsinnigen Untersuchungen z. B. Kreyssigs oder Philalete Chasles' einzugehen, welche den zeitlichen und thatsächlichen Sinn dieser Selbstbekenntnisse erläutern und dieselben chronologisch ordnen. Es ist die Eigenart grosser Dichter, dass man aus ihren Verallgemeinerungen so viel Persönlich-Subjektives herauslesen kann. Uns interessiert hier lediglich der durchgehende Ton des Ganzen, der Gesamteindruck, den wir von des Dichters Wesen und Gemütsstimmung erhalten.

Dies führt zu dem zweifellosen Ergebnis, dass gramschwere Melancholie das verborgene Seelenleben des Hohen beherrscht habe. Nie hat sich ein hoffnungsloserer Weltschmerz ausgetobt, wie in dem berühmten Sonett, neben welchem Hamlets Monolog fast zahm erscheint:

Tired with all these, for reatful death I cry
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity
And purest faith unhappily forsworn u. s. w. (Sonett 64.)

Mit reuevollem Ekel schaut der Ewigkeitsmensch auf die fleischlichen Sünden der Jugend zurück.

The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action. (Sonett 129.)

Der Seele Schwimmen durch ein Meer von Schmach
Ist Lust, wenn sie geniesst. Und vorm Genuss
Sie ohne Reue Eid und Treue brach,
Ja, ihre Gier in Blut sich stillen muss.
Erbeutet kaum, verachtet auch sogleich.
Masslos erstrebt und masslos auch verschmäht.
Dem Fisch, der nach der Angel zappelt, gleich,
Zum Untergang sie ihren Werber lädt.
Und alles dies weiss jeder, doch wer flieht
Den Himmelspfad, auf dem man bald zur Hölle zieht?*)

Aus einer so düsteren Herbheit entsprang nun später die psychologische Studie „Timon", worin die Täuschung leichtsinnigen Vertrauens, die Wertlosigkeit der Freundschaft im Unglück, die Hohlheit des verlogenen Weltgetriebes, mit einem unerbittlichen Zuhausesein in den verborgensten Kammern des Menschenherzens, mit einer Erkenntnis der allbeherrschenden Heuchelei aufgedeckt wird, deren harte Schärfe auf trübste Lebenserfahrung schliessen lässt.

Mit demselben Delirium der Leidenschaft, wie die Helden seiner Tragödien, wühlt sich der Dichter selbst in seinen Tagebuch-Sonetten in die tiefsten Liebesschmerzen eines abgründigen Weltwehs ein. Man erinnert sich an die granitartig zerklüftete Augenblicksprosa des Byron'schen „Diary". Bis zu welcher Extase schwärmerischer Hingebung schwingt sich diese blutende erhabene Dulderseele auf!

No longer mourn for me when I am dead!
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell.
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it. For I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O, if, I say, you look upon this verse,
When I perhaps compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse;
But let your love even with my life decay;
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me, after I am gone. (Sonett 71.)

*) Eigene Übersetzung. — Eine poetisch gelungene Umschreibung des Sonetts findet sich auch in Griesebachs „Neuer Tannhäuser".

Es ist die alte Geschichte der Dichterliebe, die in jenen Worten beschlossen liegt, welche Lamartine unter Byrons Namen in Tasso's Zelle zu Ferrara schrieb: Amour et larmes. Lange vergessen ist das hinfällige und vielleicht unwürdige Geschöpf, das jene Leidenschaft des Unsterblichen weckte; aber diese Klagen werden noch heute einem wahren Verehrer des Hohen das tiefste Mitgefühl entlocken, bewegt von der leidvollen Erkenntnis, dass auch Ihm nicht die Leiden aller schwachen ringenden Erdenbewohner bis zur letzten Hefe erspart blieben.

Der eisige Hauch der Vergänglichkeit streifte auch seine fiebernde Stirn.

Like as the wayes make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end.
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend. (Sonett 60.)

Nur die Versenkung in seine Liebe vermag seinem überzarten liebeüberströmenden Herzen einen Halt zu gewähren.

When in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state,
And trouble deaf Heaven with my bootless cries,
And look upon myself and curse my fate,
. . . . . .
Haply I think on thee — and then my state
(Like to the lark at break of day arising
From sullen earth) sings hymn's at heaven's gate.
For thy sweet love rememberd such wealth brings,
That then I scorn to change my state with kings. (Sonett 29.)

Doch in all dem schneidenden Gegensatz seiner inneren Grösse und äusserlich verachteten Stellung erhebt ihn immer wieder als echt englischen Individualmenschen sein gerechter Stolz. „I am that I am." (Sonett 121). Nur die Mittelmässigkeit hat zu ihrer eigenen Bequemlichkeit das Dogma aufgestellt, das Genie sei stets bescheiden. Das Genie hat von diesem schönen Glaubenssatz noch nie etwas gewusst. So werden wir uns denn nicht wundern, in dem Munde des grössten Dichters einer Zuversicht auf seine Unsterb-

lichkeit und einem olympischen Selbstbewusstsein zu begegnen, das freilich in solcher Form nur Ihm gestattet sein mag.

„Or I shall live your epitaph to make
Or you survive when I in earth am rotten;
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortal life shall have,
Though I, once gone, to all the world must die.
The earth can yield me but a common grave,
When you entombed in men's eyes shall lie.
Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read;
And tongues to be your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead.
You still shall live (such virtue hath my pen)
Where breath most breathes — even in the mouths of men".
(Sonett 81.)

Ja, ruft er in einem anderen Sonett (60) aus, „nicht Marmor noch vergüldete Denkmäler der Fürsten werden überleben meinen machtvollen Vers. In diesem sollst du ewig heller strahlen, als der Stein, den die Zeit befleckt. Wenn verwüstender Krieg die Statuen umstürzt und die Werke der Steinmetzkunst in Moder zerfallen, so wird nicht das Schwert des Mars noch des Krieges jähes Feuer verzehren dies lebende Mal zu deiner Erinnerung. Wider Tod und allvergessende Feindlichkeit wirst du dich behaupten und fürder schreiten. Dein Preis wird Raum finden selbst in den Augen aller Nachwelt, die dieses Weltall abnutzt bis zum jüngsten Tag. So bis zum jüngsten Gericht, wo du selber auferstehst, wirst du leben auf Erden vor aller Liebenden Augen."

XIV.

Der Mann, der im Triumphgefühl des Genius eine solche schier unerhörte Sprache führte, konnte nur jener Einzige sein, der am Schluss seines Erdenwallens, entronnen den Stürmen der Welt und im besten Mannesalter gern zur ewigen Ruhe sinkend, im Angesicht des Grabes das erhabenste Testament schrieb, das je ein Sterb-

licher hinterlassen: jenes Spiegelbild von Zeit und Ewigkeit, die Märchenkomödie „der Sturm".

Auch Prospero hat Grund wie Timon, die Menschen zu hassen. Aber er wählt etwas besseres, er bessert sie. Unfruchtbar ist Hass, Leben schafft nur die Liebe.

Die irdische Welt ist eine Insel im Meer der Ewigkeit, erschüttert von des Schicksals „Sturm". Auf dieser Insel aber wohnt verborgen ein freundlicher Geist, der gute Genius der Menschheit, ein lieber Kamerad und treuer Geselle. Er beschwört die Stürme mit seinem Zauberstab, so es heilsam für höhere Zwecke, und er sänftigt sie wieder. Die rohen feindlichen Naturkräfte eines Kaliban, welcher das physisch Elementare versinnbildlicht, zähmt und bewacht er und zwingt sie in seinen Dienst. Aber auch das Überirdische, die ethischen Kräfte der Geisterwelt folgen willig seinem Herrscherwink. Ariel, dieser Bote unirdischer Mächte, der über den Dingen schwebt, erfüllt mit freudigem Stolz und kindlicher Anhänglichkeit des hehren Meisters Gebot. Dieses reizende Kind, ein Zwillingsbruder des drolligen Puck aus dem „Sommernachtstraum", erweist liebenswürdige Teilnahme des Übersinnlichen für der Menschen thörichte Leiden.

Hier fallen dichterische Intuition und philosophische Reflexion in eins zusammen*). Prospero ist der Marlowe'sche „Faust", der überwunden hat und sich dem Weltgesetz unterwarf. Auf diesem Zaubereiland, wohin man sich retten darf aus der Brandung des Lebens, verlassen endlich den armen, müde gehetzten Fiebergeist des Menschen jene angstvollen Visionen, welche die Vorstellung des Jenseits einflösst. „Sterben, schlafen, schlafen, vielleicht auch träumen". (Hamlet.)

---

*) Das Hineinziehen transatlantischer Kolonialunternehmungen, z. B. der Entdeckung Virginiens, welches Friesen befürwortet, möchten wir hingegen abweisen — oder wenigstens etwaigem in die Zukunft schauenden Spott des Dichters über utopische Träume eines Naturstaates, wonach Prospero etwa als Träger europäischer Kultur zu denken wäre, nur untergeordnete Bedeutung im unendlichen Gedankengehalt der Dichtung zumessen.

„Sterben! Gehn, wer weiss wohin?
Da liegen kalt, eng eingesperrt, und faulen!
Dies lebenswarme fühlende Bewegen
Verschrumpft zum Kloss". — („Mass für Mass".)

Wohl drängt sich dem Sinnenden die Gewissheit auf, dass wir alle nur „solches Zeug, wie das zu Träumen, und dies kleine Leben umfasst ein Schlaf" („Der Sturm", IV. Akt), dass die Welt nur eine Bühne, wo „Frauen und Männer blosse Spieler, sie treten auf und gehen wieder ab". („Wie es euch gefällt".) Doch auf dieser Insel tönt unendlich liebliche Musik von Geisterstimmen.

„Wo ist wohl die Musik? In der Luft, auf Erden?
— — Sie dienet einem Gott. Ich sass am Strand — —
Da schlich sie zu mir über die Gewässer
Und linderte den Schmerz mit Melodie.
Dann folgt ich ihr. Sie zog vielmehr mich nach".
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Dies ist kein sterblich Thun: Der Ton gehört
Der Erde nicht; jetzt hör ich droben ihn".
(„Der Sturm". I, 2.)

Ja wohl gehört der Ton nicht der Erde an. Ihn hört nur das geweihte Ohr von droben, wie die Glocken der „Verlorenen Kirche" im Wald, von welcher Uhland singt.

Das sind die Klänge überirdischer Musik, die aus höheren Sphären herniedertönen.

„Wie süss das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen. Sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süsser Harmonie.
— — — Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Schwung der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ewige Geister.
Nur wir, weil dies hinfällige Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören".
(Kaufmann von Venedig". V, 1.)

Da löst sich alles auf in Musik und Liebe, in vollkommenste, ob auch wehmütige, Harmonie.

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter, gebt mir volles Mass, dass so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe.
Die Weise noch einmal! Sie starb so hin.
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und giebt. — —
O Geist der Liebe, wie so reg und frisch!
— — — So voll von Phantasien
Ist Liebe, dass nur sie phantastisch ist".
(„Was ihr wollt". I, 1.)

Uns umfängt der alte Märchenwald, wo schwermütige Wipfel die sonnigen Pfade beschatten und die Stunden in Schlummer fächeln, welche früherer Stunden verwundenden Stachel vergessen wollen. Ach, wir halten nicht mehr mit Titania in zärtlicher Blindheit der Liebe jeden Eselskopf für einen Elfengott. Durch die herbstlichen Zweige rieselt mit den Strahlen der Abendsonne das tröstende Lied:

Stürm', stürm', du Winterwind, du bist nicht falsch gesinnt,
Wie Menschen-Undank ist.
Dein Zahn nagt nicht so sehr, weil man nicht weiss woher,
Wenn du auch heftig bist.
Heisa, singt Heisa den grünenden Bäumen!
Die Freundschaft ist falsch und die Liebe nur Träumen!
Drum heisa den Bäumen, den luftigen Räumen!
(„Wie es euch gefällt".)

Die von allem Irdischen losgelöste Phantasie gleitet durch die Wolken und über die Wellen dahin mit Ariel, dem luftigen Sänger, und fühlt sich liebend eins mit allen Atomen der Natur.

Wo die Bien', saug' ich mich ein,
Bette mich in Maiglöcklein,
Lausche da, wenn Eulen schrein,
Fliege mit der Schwalben Reihn
Lustig hinterm Sommer drein.
Lustiglich, lustiglich leb ich nun gleich
Unter den Blüten, die hängen am Zweig.
(„Der Sturm". V, 1.)

Und der Meister, der wunderthätige Magus, wo ist er geblieben? Nachdem er „himmlische Musik gefordert, zu wandeln ihre Sinne,

wie die luftige Magie vermag", zerbrach er seinen Zauberstab, begrub ihn manche Klafter in die Erde und tiefer, als ein Senkblei je geforscht, begrub er seine Bücher — jener göttlichen Kunst Geheimnis, das nur er verstand, jenes letzte Wort des Zauberers Merlin. „Das Fest ist jetzt zu Ende. Die Spieler waren Geister und lösten sich in Luft, in dünne Luft". („Sturm". IV, I.)

In der traulichen Dämmerung der Krypta zu Westminster-Abbey steht nun ein Abbild seiner leiblichen Hülle, ein Marmorgeschöpf, vom Odem der Unsterblichkeit durchpulst, sein Zauberbuch im Arm. Auf dem Sockel aber prangen jene Worte Prosperos, die da verkünden, wie alle menschliche Grösse ins Nichts zerrinnt und auch des Genius Kinder nur eitel Luft und Tand:

> Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
> Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
> Die hohen Tempel, selbst der grosse Ball,
> Ja, was daran nur Teil hat, untergehn
> Und wie dies leere Schaugepräng verblasst,
> Spurlos verschwinden. („Der Sturm". IV, 1.)

Sein Geist aber wird währen, so lange dieser kleine Erdball, auf dem der Menschheit Geschick sich abrollt, um die Sonne tanzt. Und so lange der ewig zeugende Schöpferodem Äonen mit sich reisst, wird der Weltdichter, eins mit der Weltseele, unsterblich in ihr weiterwirken.

. . . . . .

Gemischt ist das Blut der englischen Rasse und so trägt denn ihres Nationaldichters Geist in den Anfängen seiner Entwickelung eine romanische Färbung, freilich von einer glutvollen Kraft, die über das eigentlich Romanische schon hinausragt. Aber je mächtiger er reifte, desto mächtiger drängte der urgermanische Grundkern des anglosächsischen Charakters alle andern Elemente zurück. Alle italienischen Anklänge schwinden, er ganz allein wirft den Flittertafft der Concetti-Floskeln bei Seite und versenkt sich in das Schlichte und Heimische. Der nordischen Sagenwelt entspriessen seine Stoffe und altsächsische Volkspoesie dringt massenhaft in seine Dramen

ein. Die Lyrik im Hamlet, Othello, Cymbeline, Macbeth, Was Ihr wollt, Wie es euch gefällt, bezeichnet die völlige Germanisierung der englischen Dichtung in ihrem erlauchtesten Sohn. Und wie diese innere Germanisierung stetig fortschreiten wird, bis alle germanisch-teutonischen Stammverwandten sich gegen Slaven und Lateiner zu einem festen Bund zusammenschliessen, so wird auch der Weltdichter des Germanentums immer mehr seine unerreichbare ewige Bestimmung erfüllen.

„He was not of an age, but for all time!"

XV.

Unter den Schriften über Shakespeare sind folgende zu erwähnen, die seine mannigfaltigen Kenntnisse nachweisen wollen: „Shakespeare a lawyer" von Rushton, „Medical knowledge of Shakespeare" von Bucknill. „Was Shakespeare ever a soldier" von Thoms, „The natural history of the insects mentioned in Shakespeare" von Peterson, „Shakespeare's use of the bible" von Wadsworth.

Den Reigen der Shakespeare-Ungläubigen eröffnete 1733 ein Herr Theobald, dem ein Dr. Farmer mit einem Briefe „The learning of Shakespeare" um 1790 herum folgte. Mehrere Artikel voll ähnlicher Ketzereien erschienen Mitte dieses Jahrhunderts, bis 1857 das berühmte Buch „Bacon and Shakespeare: An Inquiry touching Players, Playhouses and Playwriters in the days of Elisabeth" von W. F. Smith erschien und die Amerikanerin Miss Delia Bacon's „The philosophy of Shakespeares plays unfolded" zum Gefolge erhielt. Endlich schoss auch der amerikanische Advokat Appleton Morgan seinen Pfeil ab „The Shakespearean Myth, William Shakespeare and circumstantial evidence" und 1883 suchte eine Mrs. Henry Pott nachzuweisen, dass ein angebliches Notizheft aus Bacon's Besitz mit Stellen im Shakespeare übereinstimme. Dieser Beweisantritt der „Parallelstellen" ist kläglich gescheitert.

Wenn man Shakespeare eine besonders genaue Kenntnis des Montaigne nachweisen möchte, den Bacon gründlich studiert hatte,

so beweist dies doch nicht das Geringste. Wahrscheinlich haben noch unzählige Andere ausser Shakespeare und Bacon damals in England den französischen Denker studiert, gegen welchen ja Shakespeare angeblich im Hamlet polemisieren soll.

Überhaupt würden auffallende Übereinstimmungen zwischen Shakespeare's und Bacon's Naturauffassung und Philosophie höchstens erweisen können, dass Bacon ein Gönner und Freund des Dichters gewesen und ihn in manche Mysterien eingeweiht habe — obschon Shakespeare auch ganz gut aus eigenem Antrieb sich in das Studium Bacons vertiefen konnte. Übrigens erwähnt Bacon in seinen Schriften Shakespeares mit keiner Silbe — ein neuer Beweis für die Gleichgültigkeit, mit welcher hochgelehrte Unwissenheit an dem wahrhaft Grossen achtlos vorübergeht.

Es laufen eben all diese Einwendungen nur darauf hinaus, dass beschränkte, nüchterne Schulverständigkeit nicht begreifen will, ein Genie könne rein aus sich selbst durch die mit tausend Fasern und Saugfäden am Weltganzen hängende Intuition des Genies ohne alle schulmässigen Vorbedingungen das höchste Wissen der Dinge erreichen. Dies „höchste Wissen der Dinge", das wir Shakespeare zuschreiben, ist aber natürlich in einem ganz anderen höheren Sinne zu verstehen, als stubengelehrte Pedanterie diesen Begriff auffassen würde. Denn was man von einer wirklichen Gelehrsamkeit und Wissensgrundlage in Shakespeare aufgestöbert hat, ist eitel Humbug. Ein Humbug voll bewusster Absichtlichkeit! Es scheint den Herrn „Gelehrten" unbequem, besonders den zünftigen Schulmeistern, dass ein anerkannt grösstes Genie im Sinne ihres bornierten Jargons ein ungebildeter Mensch gewesen sei. Sie können aber getrost nur weitersuchen: Shakespeare hat gar viele Genossen im Unglück. Es ist mehr als fraglich, ob Dante, Tasso, Calderon, Cervantes, Lope, Corneille, Musset, Victor Hugo, Rousseau u. s. w., in diesem Sinne nicht ebenfalls mangelhaft „gebildet" waren. Unsere mittelhochdeutschen, Dichter, Molière, Dickens, die amerikanischen Autodidakten, Burns und viele andere entbehrten jedenfalls jedes schulmäs-

sigen Wissens. Und sehen wir näher zu, so war Schiller's Bildung eine mindestens oberflächliche und Goethe kannte sehr wenig Griechisch. Woher stammt Byrons historisches Wissen, ja seine vielfachen, ans Pedantische grenzenden Kenntnisse in der Antike? Er war der schlechteste Schüler und besuchte in Cambridge kaum je ein Colleg. Schade, dass wir die griechischen Klassiker hier nicht heranziehen können. Sie waren freilich von Natur aus gelehrt und hochgebildet, denn sie verstanden ja — Griechisch. Eine merkwürdig wissenschaftlich begabte Nation, diese Hellenen. Schon die kleinen Kinder verstanden dort den Jonischen Dialekt!!

Bei Shakespeare ist schlechterdings nichts weiter zu entdecken, als die scharfäugige Naturbeobachtung, wie sie jedes grossen realistischen Dichters Merkmal. Seine angeblichen naturwissenschaftlichen Kenntnisse sind dieselben, wie jene des Ackersmanns Robert Burns. Wohl aber scheint für jeden Kenner klar ersichtlich, dass Shakespeare den gleichen Fleiss, mit dem er die Stoffe seiner Dramen aus Chroniken, Volksballaden und allen möglichen Übersetzungen zusammensuchte, auch bethätigte, indem er bemüht war, in allen nur möglichen Fächern eine allgemeine Bildung zu erwerben. Dieser liebevolle Eifer vermehrt unsre Verehrung, da hieraus deutlich hervorleuchtet, wie hoch der grösste aller Dichter seinen Beruf auffasste und wie tief er von der Würde seiner Mission durchdrungen war.

Komisch wirkt der wichtige Hinweis auf einen Vers in „Troilus und Cressida", wonach Shakespeare Newtons Gravitationsgesetz gekannt oder geahnt habe. Das Letztere wäre ja an sich höchstens ein Beweis prophetischer Genialität. Nun ist aber der Sinn jener Worte ein ganz anderer, der durch Columbus und Kopernikus erklärt wird. Ausserdem, wie Wolfgang Kirchbach in seinem trefflichen Artikel „Die Shakespearemythe"*) bemerkt, konnten Galiläi's Fallgesetze in England allgemein durch Flugschriften bekannt sein. Geradezu absurd wird aber gerade hier die Behauptung, Bacon sei

*) Ein Lebensbuch von W. Kirchbach. 1885.

Verfasser der Shakespeare-Dramen, weil dieser dann doch wahrhaftig seine Entdeckung des Gravitationsgesetzes sicher nicht der Wissenschaft verschwiegen hätte!! Und wenn man Shakespeare vor Harvey als Kenner der Blutumlauf-Theorie proklamieren will, so hat Kirchbach wieder Recht: „Wenn Shakespeare ein Fleischerbursche war, so wusste ein solcher von jedem Schöpse her, den er geschlachtet hatte, was über diesen Punkt ungefähr in Shakespeare's Werken steht."

Ebenso albern ist die Behauptung, Milton habe Shakespeare nie gelesen (Welche Unwissenheit! Die Dramen waren ja damals ein Lieblingsbuch der Kavaliere, speziell Karls I.!), weil er von dessen „native wood-notes wild" gesprochen habe, obschon doch in den Dramen nur sehr selten von Waldland, Wiesen und Gefild die Rede sei!*) Erstens scheint diese Behauptung eine unverschämte Wahrheitsverdrehung (siehe, um von allem anderen zu schweigen, „Wie es euch gefällt" „Die lustigen Weiber von Windsor" „Sturm" „Sommernachtstraum"), zweitens beweist Morgan nur sein prosaisches Nichtverständnis der Dichtersprache, da Milton ja nur den Waldhauch und Erdgeruch der Shakespearischen Naturdichtung im allgemeinen gemeint hat.

Wäre Lord Bacon, „the wisest, brightest, meanest of mankind" (Byron) der grosse Dichter gewesen, so hätte er wohl auch sonst etwas Poetisches von sich verlauten lassen, nach Sitte und Mode des damaligen Hofadels. Das Spärliche aber, was er hierin geleistet hat, ist elendes pedantisches Gewäsch. Auch steht für jeden Psychologen fest, dass ein so nichtswürdiger Charakter wie Bacon niemals der Urheber dieser erhabenen, vom Hauch des Allerhöchsten durchwehten Schöpfungen gewesen sein kann. Soeben (1887) ist sogar in Deutschland eine Schrift von Eugen Reichel erschienen, worin dem Staatsmann Lordkanzler Bacon abgestritten wird, dass er der Autor des „Novum Organon" sei. Wir könnten also jetzt mit demselben Recht den Spiess umkehren und drauf los behaupten, dass

*) Selbst ein vernünftiger und gründlicher Mann wie Hertslet betet diesen Blödsinn in seinem „Treppenwitz der Weltgeschichte" (1886) nach.

vielleicht der Dichter Shakespeare, da er doch einmal mit Bacon so eng liiert gewesen sein soll, zugleich die Naturforschung Bacons auf dem Gewissen habe!!

Feststeht, dass Shakespeare ein angesehener Dichter und Schauspieler war. Die spärlichen Zeugnisse über ihn thuen dies Eine wenigstens dar. Sein Kollege Green beschuldigte ihn in einem Pamphlet, dass Shake-spear sich für den einzigen „Shake-scene" („Bühnenerschütterer") halte.*) Webster nennt ihn in der Vorrede zu „Der weisse Teufel" (1612) mit Jonson, Beaumont und Fletscher, Dekker und Heywood zusammen. Diese Worte sind geradezu entscheidend für die Thatsache, dass der grösste aller Dichter nur als Einer unter Vielen, nicht mal als primus inter pares, betrachtet wurde, als ein tüchtiger Meister, der mit anderen zusammen begründeten Erfolg gehabt. Dies aber löst uns sofort das Rätsel der angeblichen Widersprüche Ben Jonsons.

Dieser sogenannte Rivale Shakespeares hat nämlich a) in der kritischen Studie „Discoveries" viel an demselben zu mäkeln gehabt, b) in dem Gespräch mit Drummond unter den Schriftstellern der Zeit Shakespeare nur nebenbei erwähnt und endlich c) nach Shakespeares Tode jenen berühmten Nekrolog verfasst, worin er den „Schwan von Avon" mit einer Begeisterung, die Ben Jonson's Ruhm bleiben wird, wenn all seine anderen Werke verschwunden, als den grössten Dichter preist.

Und hierin erkennt Oberflächlichkeit einen Widerspruch! Ist es etwa noch nie vorgekommen, dass grosse Geister bei Lebzeiten verkannt wurden? Jeder weiss die Antwort auf diese Frage. Ja, am häufigsten tritt sogar der seltsame Fall ein, dass allüberragende Genies zwar anerkannt, aber mit dem grossen Haufen ihrer „Kollegen" zusammengeworfen werden. Nachher in der Nachwelt kann jeder klug sein. Es lässt sich wohl annehmen, dass gerade bei Laien, unbeirrt von Pedanterie, Pseudo-Kritik und Zunftneid, genialen

*) 1592. — Er nennt ihn dort einen „Johannes Factotum", einen Alleswisser — immerhin ein scheues Zugeständnis.

Schöpfungen gegenüber eine Ahnung des Ausserordentlichen aufdämmert. Aber das Ausserordentliche wirklich erkennen und öffentlich würdigen — das erfordert nicht nur Scharfsinn, sondern auch Mut, nicht nur Mut, sondern selbstlose Hochherzigkeit. So ist es denn wohl wahrscheinlich, dass der ungeheure Abstand, welcher Shakespeare von seinen Mitbewerbern trennte, einzelnen schon damals klar gewesen ist. Niemand aber hatte den Mut, offen dafür einzutreten, und die edeln Herrn Kollegen wie gewöhnlich am wenigsten, weil gerade ihnen der neidlose Blick dafür versagt blieb.*)

Es kommt die ästhetische Unreife des damaligen England hinzu (auch heute lassen ja die Engländer den kritischen Tiefblick deutschen Geistes vermissen), welche das Drama für eine untergeordnete Gattung der Dichtkunst hielt! Rühmt doch eins der wenigen Zeugnisse jener Zeit den „honigzüngigen William" nur wegen seiner Sonette und Nash sprach es geradezu in einer Schrift aus, dass er Shakespeares Talent höher schätzen würde, wenn er sich nicht aus Not herabgelassen hätte, Stücke fürs Theater zu schreiben, um zu leben.**)

So mochte denn Ben Jonson bei Lebzeiten Shakespeare's oft gleichsam gegen seine innere Überzeugung reden, den Heiland dreimal verleugnen. Aber da sein Zeitliches ausgelitten und sein Genius gen Himmel gefahren, da erschien der poetische Messias seinem heimlichen Anbeter und Jünger in seiner wahren Gestalt. Da kam über diesen seltsamen Gesellen, halb genialer Realist halb aufgeblasener Akademiker, der heilige Geist. Wohl hatte er oft die Sünde, welche nimmer vergeben wird und doch am allermeisten begangen wird, die wider den heiligen Geist, verübt. Er hatte im „Volpone" Shakespeare Plagiate vorgeworfen (gleich jenem

*) Allerdings nennt ihn schon 1598 Meres „den vortrefflichsten englischen Dichter".

**) „Um zu leben"! Welche erhabene Wehmut muss bei diesen naiven Worten eines Zeitgenossen jeden Edelfühlenden beschleichen! Der grösste aller Menschensöhne seine Meisterwerke schreibend, „um zu leben"! O Shakespearische Weltironie, o Tragik des Weltgetriebes!

Pamphlet von Greene) und in dem Prolog zu „Every Man in his Humour“ protzenhaft gegen die historischen Dramen polemisiert, die mit ein paar Dutzend ellenlanger Wörter und ein paar rostigen Schwertern

„Abthun Yorks und Lancasters ewigen Jammer
Und Wunden heilen in der Anziehkammer.“

Nie hatte es seinem Rivalenneid an versteckten Einwänden und Angriffen gegen seinen „Herrn und Meister“ gefehlt, obschon er einmal innig von ihm ausruft: „I loved the man!“, wie denn die Überlieferung uns des Hohen Persönlichkeit „gentle, goodnatured, easy and amiable“ nennt.

Aber da er nun in Wolken entschwunden und sein sichtbar Leibliches der Erde entrissen war, da senkte sich ein Strahl himmlischer Liebe aus Shakespeare's unsterblichen Augen auf den trauernden Nebenbuhler herab, wie das Erbarmen eines Gottes über menschliche Niedrigkeit und ungerechte Selbstsucht. „Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor“ — aus der Tiefe seines Elends, seiner griesgrämigen Verbitterung, seiner pedantischen Krittelei, seines Wissenswustes, der alle genialen Keime in ihm zu ersticken drohte, fühlte sich der alte Ben emporgerissen zu der Höhe neidloser Bewunderung.

Wie jener Greis der Bibel legte er Zeugnis ab: „Nun kann ich in Frieden von hinnen fahren, denn meine Augen haben den Heiland gesehen“ und in prophetischem Schwunge verkündete er, ein Gottbegeisterter, das neue Evangelium der Poesie.

Dem Andenken an meinen geliebten Herrn und Meister William Shakespeare und an das, was er uns hinterlassen.

Nicht dass dein Name uns erwecke Neid,
Mein Shakespeare, preis' ich deine Herrlichkeit,
Denn wie man dich auch rühmen mag und preisen:
Zu hohen Ruhm kann keiner dir erweisen!
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.
Doch mit der grossen Menge geh' ich nicht,

Die, dumm und urteilslos, im besten Fall
Nichts beut als andrer Stimmen Wiederhall,
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt,
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben
Und heimlich gerne stürzten, was erhoben. — —
Allein du stehst so hoch, dass dir nicht Not
Das Schmeicheln thut, dich Bosheit nicht bedroht.
Du, Seele unsrer Zeit, kamst sie zu schmücken
Als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!

Steh auf, mein Shakespeare! Ich will dich nicht sehn
Bei Chaucer's oder Spenser's Gruft, nicht flehn
Zu Beaumont, dass er trete Raum dir ab.
Du bist ein Monument auch ohne Grab
Und lebst, solange deine Werke leben,
Und unser Geist, dir Lob und Preis zu geben —
Drum halt' ich dich getrennt von diesen Meistern,
Wohl grossen, aber dir nicht gleichen Geistern.
Könnt' ich im Urteil deinen Wert erreichen,
Würd' ich mit andern Dichtern dich vergleichen,
Und zeigen, wie du Lilly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowe's mächtigen Schritt.
Und wusstest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Grösse dein,
Davor sich selbst der donnernde Äschylus,
Euripides, Sophokles beugen muss,
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca.
O wären sie, dich zu bewundern, da! — —
Voll Stolz war Rom, voll Übermut Athen, —
Sie haben deines Gleichen nicht gesehn!
Triumph, Britannien, Du nennst ihn dein eigen,
Dem sich Europa's Bühnen alle neigen,
Nicht nur für unsre Zeit lebt er, — für immer!

Noch standen in der Jugend Morgenschimmer
Die Musen, als er wie Apollo kam
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,
So reich gesponnen und so fein gewoben,
Dass sie seitdem nichts andres mehr mag loben.
Selbst Aristophanes so scharf und spitzig,
Terenz, so zierlich, Plautus, der so witzig,
Missfallen jetzt, veraltet und verbannt,
Als wären sie nicht der Natur verwandt.

Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
Auch deine Kunst, Shakespeare, muss ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur,
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen,
Wie du, der muss viel schmieden, hämmern, feilen,
Muss an der Musen Amboss stehn, wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.
Vielleicht bleibt doch der Lorber ihm verloren;
Ein Dichter wird gebildet wie geboren.
Du bist's! Sieh, wie des Vaters Angesicht
Fortlebt in seinen Kindern, also spricht
Sich deines Geists erhabne Abkunft ganz
In deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.
In jedem schwingst du einen Speer zum Streit
Ins Antlitz prahlender Unwissenheit.
O sähn wir dich aufs Neue, süsser Schwan
Vom Avon, ziehn auf deiner stolzen Bahn!
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute
Und Jakob, deinen hohen Flug noch heute
Am Themsestrand! — Doch nein, du wardst erhoben
Zum Himmel schon, und strahlst als Sternbild oben.
Strahl' fort, du Stern der Dichter, strahl' hernieder!
Erhebe die gesunk'ne Bühne wieder,
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,
Blieb' ihr nicht deiner Werke ew'ges Licht.

(Deutsch von Bodenstedt.)

Shakespeare's Rivalen.

I.

Es ist das Los und der Beruf des Künstlers, seine Träume zu verkörpern. Die Fähigkeit der grossen Dichter besteht nun darin, diese Träume in ihrer ganzen Lebendigkeit wiederzugeben. Der Geist des Genies gleicht dem Baum des Lebens, der in Mitte Edens stand, einem Baum voll ewig zeugenden Saft. Die Knospen daran werden unversehens zu Blumen, die Blumen zu Früchten, welche vom Baume fallen, ohne ein einziges Körnchen einzubüssen. So war die Phantasie Shakespeares beschaffen.

Anders die Träume der weniger begabten Künstlerseelen. Diese Pflanzen muss man mit den Thränen des Schmerzes begiessen, um ihr kümmerliches Dasein zu fristen. So erging es den Mitbewerbern jenes Zeitalters. Aber die Hauptsache bleibt doch, dass man überhaupt träume, die Fähigkeit künstlerischen Träumens besitze. Marlowe, Ben Jonson, Webster sind keine Weltdichter geworden — Dichter aber waren sie und von wie wenigen darf man das sagen!

Den Malern Italiens leuchtete ein halb mystischer Kultus vor, an dem sie mit Innigkeit und Inbrunst hingen. Zwischen ihnen und den Madonnen ihrer Dome wallte der aromatische Dunst des Weihrauchs hin. Und so durften sie denn den Glauben in sich nähren, welchen der junge Maler in Mussets „Lorenzaccio" ausspricht, der Ruhm des Künstlers sei ein süssmelancholischer Rauch, der nur ein nutzloser Wohlgeruch sein würde, wenn er nicht zu Gott emporstiege.

Diese Anschauung und diesen Trost entbehrten die Poeten der englischen Renaissance. Sie waren vollkommen Heiden, verspotteten das Christentum und viele von ihnen glaubten, nur im Atheismus die letzte Wahrheit zu finden. Eine Ausschweifung war all ihr Dichten, aber eine göttliche Ausschweifung. Nein, diese Männer waren keine Akademiker, keine höheren Dilettanten, keine „Künstler", wie Chaucer und Spenser, — sie waren Dichter. Sie hatten den alten Heidengott Apollo leibhaftig angeschaut und verehrten ihn im Geist und in der Wahrheit. Sie tauchten als Raufbolde von Profession ihren Leib in die Degen ihrer Gegner und ihre Seele in alle Schwerter des Verderbens, in alle Dornen des Elends — und mit ihrem rinnenden schwarzen Blut schrieben sie ihre gewaltigen Verse.

Die Allegoristen, die akademischen Halb-Dichter — die Chaucer, Spenser, Milton, Shelley, Tennyson — sind immer Leute aus den höheren Ständen, Ritter und Gentlemen oder wenigstens das, was man in England mit einem vielsagenden unübersetzbaren Ausdruck „highly connected" nennt. In diesen Salonkreisen erblüht die

Afterpoesie und es ist überaus selten, dass unter dem Drang ungewöhnlicher Verhältnisse und Schicksale ein Lord wie Byron den struppig rauhen Pfad der echten Poesie erklimmt. Selbst dann macht sein „Milieu", um hier eine Taine'sche Marotte zu adoptieren, sich geltend: Wir entdecken es in Byron's grundfalscher unreifer Theorie der Kunst, welcher er selbst glücklicherweise in der Praxis fortwährend widersprach. Am schwächsten und zahmsten unter den Elisabethinischen Dramatikern waren daher auch die Dichter-Compagnons, welche man zusammen zn nennen pflegt, Beaumont und Fletcher, zwei Leute aus sehr guter Familie.

Freilich, was heisst hier „schwach", was heisst hier „zahm"! Gemessen an den Erzeugnissen aller späteren Perioden, die deutsche Sturm- und Drangzeit mit einbegriffen, überschäumen diese Dichter ja alle von unheimlicher Stärke und Wildheit.

So begreift man denn wohl, wie Laien, sobald sie in diesen wildblühenden Garten voll üppiger Fruchtbarkeit eingeführt werden, sich vor Staunen nicht zu fassen wissen. Da schüttet man denn das Kind mit dem Bade aus. Grabbe in seiner früher angezogenen Schrift gegen die Shakespearomanie verkündet ganz naiv: Shakespeare habe in seiner Zeit natürlich nicht das Aufsehen gemacht wie heutzutage, weil damals all jene ebenbürtigen Mitbewerber ihm im Lichte standen, die man jetzt ungerechterweise vergass! Wer vollends Taine's Darstellung dieser Epoche liest, sollte allen Ernstes glauben, dass Shakespeare nichts weiter gewesen sei als Primus inter pares. Ja, dieser geistreiche Autor nennt Ben Jonson neben Shakespeare als den „Grossen", den Chorführer, den „Bruder Shakespeares"! Dass bei Lebzeiten des Unsterblichen eine ähnliche Auffassung gang und gäbe war, steht fest. Schon der berühmte Vergleich Fullers, welcher, die beiden Persönlichkeiten im Verkehr gegenüberstellend, Ben Jonson als spanische Galeere, Shakespeare als leichtes englisches Kriegsschiff bezeichnete, scheint uns heut nichts weniger als schmeichelhaft für Ihn, der — „easy, gentle, good-natured and amiable" wie ihn Zeitgenossen nennen — unter seinen Kollegen

wie ein Gott in Knechtsgestalt umherwandelte. In handwerksmässigen Litteraturgeschichten werden auch heute noch jene beiden so zusammen genannt wie etwa Goethe und Schiller.

Allein die Empörung der Shakespearegläubigen über solchen Unfug führt denn auch wieder zu einer übermässigen Herabsetzung des alten Ben. Dass die Lektüre seiner beiden Römerdramen („Sejanus" 1603, „Catiline" 1611) nur den einen Zweck haben könne, die Bewunderung für Shakespeares Römerdramen zu steigern, wie ein neuerer Litterarhistoriker behauptet, dürfte doch auf eine grobe Übertreibung hinauslaufen. Es finden sich vielmehr in diesen Stücken ganz prachtvolle Einzelheiten, besonders von kulturhistorischer Zeitcharakteristik, für welche wir nur in der deutschen Litteratur eine Parallele entdecken können, nämlich in Grabbe's „Hannibal" und „Marius und Sulla".*)

Bekannter als diese Römerdramen scheint Benn Jonson's Renaissancegemälde „Volpone", welchem Taine jedoch eine Lobpreisung widmet, die sich wohl nur aus paradoxer Originalitätssucht erklärt. Gerade auf den „Volpone" passen die Worte Graf Baudissins („Ben Jonson und seine Schule" 1836): „Sehr oft wird aus der scharf umrissenen Zeichnung eine Karrikatur". Nicht ein individueller Geiziger wie in Molières Harpagon soll in „Volpone" geschildert werden, sondern gleich der ganze Begriff des Geizes — wie denn diese abstrakten Gestalten geschmackloserweise von Ben Jonson schon durch den Namen („Volpone" „Morose" „Downright" u. s. w.) ihrem Charakter nach bezeichnet werden; eine Unsitte, die seitdem in der englischen Komödie um sich griff.

Bei weitem die kräftigste Seite seines Talents entfaltet der gelehrte Akademiker, welcher den Grad eines „Magister Artium" von der Universität Oxford empfing, in seinen scharfgewürzten Sittenkomödien „Every man in his humour" „Every man out of his humour" u. s. w. So schuf er z. B. in dem Richter Overdo (zu deutsch:

*) Catilina wird geschildert: „Whose countenance is a civil war itself." „And all his host have standing in his looks."

Übertrieb) in der lustigen Prosakomödie „Bartholomew fair“ eine recht ergötzliche Figur; ebenso im „Rabbi Landeseifer“, wodurch der keimende Puritanismus sich getroffen fühlen sollte. Solche und andere Einzelheiten lassen uns bedauern, dass sein schweres Griechisch und Latein, womit freilich Meister Shakespeare's Siegesgaleere nicht befrachtet, Ben Jonsons Lastschiff wie unnützer Ballast zu Boden drückte.

Man hat allerlei von Ben Jonson's „Schule“ gefabelt, ohne — wie gewöhnlich bei Schematisierung angeblicher „Schulen“ — damit einen klaren Begriff zu verbinden. So etwas giebt es nicht, wenn man näher zusieht. Ebensowenig wollen wir auch Shakespeare's Mitbewerber chronologisch als Vorläufer, Rivalen oder Nachfolger beleuchten. Denn das wäre für unsren Zweck einer übersichtlich klaren Gruppierung wenig förderlich. Auch müssen wir die minder Bedeutenden wie Kyd, Greene, Decker, Haywood, Middleton völlig unberücksichtigt lassen, um bei den fünf grossen Planeten zu verweilen, die sich um Shakespeares Sonne scharen. Jeder von diesen scheint an eigentlicher Schöpferkraft dem „Bruder Shakespeares“ von Taine's Gnaden weit überlegen. Gleich die Ckaraktercharge des Geizhalzes Sir Giles Overreach, die noch Lord Byron in Kean's Darstellung tiefbewegte, zeigt dies im Gegensatz zu Jonson's übertriebenem „Volpone“. Das Stück, welches sich um diese Rolle dreht, heist „A new way to pay old debts“ und sein Verfasser Philip Massinger (1584—1640). Derselbe hat eine Reise übermütiger Komödien und 19 Dramen geschrieben, worunter „Der Herzog von Mailand“ hervorragt. Noch gewaltiger, als dieses kraftvolle Stück, in naturalistischer Darstellung dämonischer Leidenschaft, tritt uns John Ford (1586—1639) entgegen. Seine Historie „Perkin Warbeck“ verrät das Studium Shakespeares, „Die Hexe von Edmonton“ führt uns die ganze Barbarei des Hexenglaubens vor, sein „Gebrochenes Herz“ ist überreich an psychologischen Feinheiten, verstimmt nur ein wenig durch das allzu verfeinerte überreizte Seelenleben der Heldin Panthea. Der Tod der-

selben gehört jedoch zum Erschütterndsten, was nach Shakespeare gelungen. Schon um dieser Szene willen könnte man Ford den Namen eines echten, ja grossen Dichters nicht versagen. Viel bewunderungswürdiger erscheint uns dieser würdige Erbe Shakespeare's jedoch in der grauenhaften Tragödie „Giovanni und Annabella" (den englischen Nebentitel ersparen wir uns hier, obschon dessen düstrer Cynismus nicht ohne Bedeutung). Blutschande von Bruder und Schwester — dies entsetzliche Thema hat Ford mit einer Kühnheit und Kraft behandelt, woneben Byrons „Parisina" matt und Alfieri's „Myrrha" jämmerlich erscheinen. Noch höher als Ford stellen wir jedoch John Webster (geboren ?, gestorben angeblich 1650). Seine „Herzogin von Amalfi" und „Vittoria Corombona oder der weisse Teufel", durch und durch geniale Stücke, scheitern nur an einer Klippe oder, richtiger ausgedrückt, lassen nur darum das Letzte und Höchste vermissen, weil hier tiefe Psychologie, erhabenes Pathos und dramatische Schwungkraft an Gräuel- und Schreckensgeschichten vergeudet werden. Die Ermordung der Herzogin im erstgenannten Stücke bietet Anlass zu den elementarsten Naturschreien und bei der Szene, wo Vittoria sich gegen ihre Richter verteidigt, kann man nur mit Geringschätzung an ähnliche Auftritte, wenn auch anderen Stils, in Shelley's „Cenci" gedenken. Webster war kein Epigone, er war ein urwüchsiger Volldichter.

Viel Schönes kann man auch von Beaumont-Fletcher sagen, diesen Siamesischen Zwillingen der Poesie, die man sich als eine Person zu betrachten gewöhnt hat. „The Maid's Tragedy" enthält Stellen von hinreissender tragischer Beredsamkeit. Es liegt etwas Gewaltiges in der Rache Evadne's an ihrem Liebhaber, der ihr zuruft: „I am thy King!" und dem sie zuruft: „Thou art my shame!" Auch in „Philaster" „Das schöne Mädchen der Schenke" „Thierry und Theodoret" „Die Braut" „Die treue Schäferin" überrascht die unendliche Gefühlstiefe, die Zartheit der Auffassung, besonders in Schilderung der Liebeshingebung.

Werfen wir jedoch einen allgemeinen Rundblick auf diese ausser-

ordentlichen Schöpfungen der Shakespeare-Genossen, so fällt uns befremdlich der Mangel an Sonnenschein auf, der doch so allbesiegend aus dem Blick des grossen Meisters brach. Eine majestätische, aber schaurige Lavawüste — eine Heckla-Natur, feuerspeiende Krater und kochende Geyser in felsiger grasloser Öde, rings von stürmischem Meere umtobt. Hier gedeiht nur kümmerlich das Leben und es wird zur Last. So hatten einst die alten Skalden auf Island es erkannt.

Da begreift man denn wohl, sobald das Leben sich zu einem solchen Island gestaltet hat, dass für Webster die Menschen als „gewölbte Gräber", das Glück als ein blosses Ausruhn vom Übel, um neue Kräfte zum Unglück zu sammeln, erscheint; dass seine Vittoria den Tod als Gesandten einer Grossmacht begrüsst. Ford empfiehlt ein Totenhemd und einen unbetretenen Winkel in der Erde als einziges Heilmittel. Denn wie Bleigewichte zieht jedes Haar auf dem Haupt eines Unglücklichen ihn in den Abgrund.

Am unheimlichsten brütet diese Düsternis über den Dichtungen des grössten unter Shakespeare's Rivalen, Chrisofer Marlowe (1563—93). Des grössten — denn obschon die Obengenannten ihm samt und sonders im einzelnen überlegen sind, steht der erste Dichter des „Faust" in seiner kompakten Gesamterscheinung selbst so faustisch da, dass er allein wie ein trotziger russiger Titane dem olympischen Donnerer Shakespeare sich nicht zu beugen braucht. Wohl ward er zerschmettert, wohl sank er wie Prometheus in den Tartaros, „von des Schicksals wirbelndem Strudel entrafft", — aber dort fühlt er sich wohl, er ist dort allein. Abseit von allen andern, starrt er finster vor sich hin und die Blicke der Nachwelt weilen noch heut auf ihm mit einer Teilnahme, die allen anderen Shakespeare-Planeten versagt blieb.

Marlowe, aus niederer Herkunft entsprossen, Sohn eines Schuhmachers, lebte abwechselnd in Not und Ausschweifungen dahin, bis er in einem Zweikampf wegen einer Dirne von einem Kriegsknecht erschlagen wurde. Damals zählte er erst 30 Jahre. In diesem

Alter hatte Shakespeare freilich den „Richard III.“ und „Romeo und Julia“ geschaffen — dagegen Marlowe vier Tragödien, von denen die eine (Faust) an gedanklicher Conception entschieden höhere Geltung beansprucht als jene Jugendwerke des Weltdichters. Soll man hiernach schliessen, — was hätte aus Marlowe noch werden können!

Ungläubiger, ja Atheist, zogen ihn all jene Gestalten magnetisch an, welche ihr Ich mit bewusstem Grössenwahn dem Schöpfer entgegenschleudern. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Marlowe seine Dramen hauptsächlich aufs Papier warf, um Flüche und Verwünschungen gegen die sogenannte „sittliche Weltordnung“ passend anzubringen und dieselben, sich entlastend, gefahrlos fingierten Personen in den Mund zu legen. Sein „Tamerlan“ (dies Erstlingswerk verfasste er mit 23 Jahren) rast gegen die Götter, als er von unsichtbarer Krankheit befallen wird. „Welch ein Gott wagt es mich zu quälen und sucht zu fällen den gewaltigen Tamerlan? . . . Kommt, lasst uns marschieren gegen die Mächte des Himmels und die Götter erschlagen. Vorwärts zum Kampf gegen diese Götter, die da beneiden die Kraft des Tamerlan“. Wenn er untergeht, sollen Himmel und Erde mit ihm vergehen. In der Tobsucht seines Grössenwahns befiehlt er, ihm Apollo von Jupiter's Hof herabzusenden, damit er ihn kuriere, oder er werde ihn selbst herabreissen. Der Tod, dies hässliche Untier, war ja sonst sein Sklave; nun steht derselbe bleich und furchtzitternd in der Ferne und zielt mit seinem Mörderpfeil, den doch jeder Blick Tamerlans wieder zurückschnellt. Aber blickt Tamerlan weg, dann schleicht der Tod wieder heran. Er gebeut ihm, ins Schlachtfeld zu entfliehen, wo der grosse Würger wieder des Todes Rücken mit Myriaden Leichen beladen will. — Als die Feinde anrücken, sammelt er die letzte Kraft und verscheucht sie durch seinen Anblick. Dann lässt er sich eine Karte bringen und bezeichnet seinen Söhnen, was noch zu erobern bliebe, indem er zugleich seine gigantischen Pläne enthüllt. So stirbt er, immer noch auf der Höhe seines Grössenwahns. Er kann

sich nicht anders denken, als dass die Überirdischen ihn jetzt auf einen höheren Thron berufen wollen,

„As much too high for this disdainful earth."

Das alles mag bombastisch klingen, aber atmet wahre Grösse. Jede Szene strotzt von blutvoller Leidenschaft, und die Sprache wird zur Melodie durch die Glut des Ausdrucks.

„Now walk the angels on the walls of heaven,
As sentinels to warn the immortal souls,
To entertain divine Zenokrate.

Apollo, Cynthia and the ceaseless lamps
That gently looked upon this loathsome earth,
Shine downward now no more, but deck the heavens,
To entertain divine Zenokrate.

The crystal springs, whose taste illuminates
Refined eyes with an eternal sight,
Like tried silver, run through Paradise,
To entertain divine Zenokrate.

The cherubims and holy seraphins,
That sing and play before the King of Kings,
Use all their voices and their instruments
To entertain divine Zenokrate.

And in this sweet and curious harmony,
The God that tunes this music to our souls,
Holds out his haud in highest majesty
To entertain divine Zenokrate."

Gewiss ein schrecklich schönes Bild, dieser Welttyrann auf seinem Wagen, der von gefangenen Königen gezogen wird. Er nennt sich den Erz-Monarchen der Welt, von Gottes Hand gekrönt, nicht für Thaten der Güte. Einen grösseren Namen noch erwirbt er sich: Gottesgeissel und Schrecken der Welt, berufen all die zu vernichten, welche in ihm dem Weltgesetz (heaven's eternal majesty) widerstehen . . . Nicht eher wird er sein Werk verlassen, bis Gott selber spricht: „Hör auf, mein Tamerlan." Bis dahin aber sollen die Meteore wie bewaffnete Männer das Firmament durchrasen und ihre feurigen Lanzen in der Luft zerbrechen, um Tamerlans Wundersiege zu feiern. (Akt IV, Szene 2.)

Einen Hauch weltgeschichtlicher Auffassung verkennen wir auch nicht in den gedrungenen markigen Versen, in welchen Tamerlan über die Zerstörung Babylons frohlockt:

„The stately buildings of fair Babylon,
Whose lofty pillars, higher than the clouds,
Were wont to guide the seeman in the deep,
Being carried thither by the cannon's force,
Now fill the mouth of Limnasphaltis' lake
And make a bridge unto the battered walls.
Where Belus, Ninus and great Alexander
Have rode in triumph, triumphs Tamburlaine,
Whose chariot-wheels have burst the Assyrians' bones,
Drawn with these kings on heaps of carcases.
Now in the place of fair Semiramis,
Courted by kings and peers of Asia,
Has trod the measures, do my soldiers march;
And in the streets, where brave Assyrian dames
Have rid in pomp like rich Saturnia
With furious words and frowning visages
My horsemen brandish their unruly blades."

Marlowe hat bei der Nachwelt einen schweren Stand dadurch bekommen, dass zwei Weltdichter seine Stoffe und Figuren weiter ausgeführt haben. Ein Vergleich des „Kaufmanns von Venedig" mit Marlowe's „Der Jude von Malta" würde letzteren ungerecht benachteiligen, falls man daraus auf den ganzen Dichter schliessen wollte. „Der Jude von Malta" erklären wir unbedenklich für Marlowe's schwächste Leistung*). Von Charakterentwickelung ist hier ebensowenig etwas zu verspüren, als von dramatischem Konflikt. Allerdings muss jeder Unparteiliche zugestehen, dass Shakespeare seinen Shylok direkt aus dem Rohstoff dieses Barrabas formte. Aber welch ein Unterschied beider Figuren! Shylok individuell-charakteristisch und dabei doch zu einem Urtypus des Judentums

*) „Massacre of Paris" (der anderen Versuche zu geschweigen) steht freilich dichterisch noch viel tiefer. Aber es steckt doch eine imponierende Frische in der Kühnheit, womit hier die Bartholomäusnacht, also das jüngste Zeitereignis, auf die Bühne gebracht wird! Übrigens enthält der Charakter des Herzogs von Guise einige tüchtige Züge.

erhoben — Barrabas ein Theaterbösewicht, der obendrein gar nichts spezifisch Jüdisches verrät, sondern höchstens als Typus der Renaissance-Moral à la Sforza, Malatesta, Borgia gelten kann. Daher lässt der Dichter auch den Machiavell selbst als „Prologus" auftreten — immerhin ein genialer Blitz, der dies sonstige Chaos von Schlacken grell beleuchtet.

Viel höher steht das Historien-Drama „Eduard II.", das auf Shakespeare unstreitig stark eingewirkt hat. Wir können dasselbe nur mit der Trilogie „Heinrich VI." vergleichen. Wie diese, bildet auch Marlowe's Stück ein regelloses Auf- und Nieder der Kämpfe und Intriguen. Allein in diesem scheinbaren Wirrwar waltet doch eine Klarheit der Nemesis, welche der Lebenswahrheit dieses schonungslosen Naturalismus entspricht, wie man sie später bei Shakespeare in höchster Vollendung fand. König Eduard und sein Mignon Gaveston fallen wie sie's verdienen, und ihre Feinde und Henker nicht minder. Daher spricht Lord Mortimer, der grimme Hagen dieses Nibelungenlieds, vor seiner Hinrichtung mit gelassener Ruhe:

„Base Fortune, now I see, that in thy wheel
There is a point, to which when men aspire,
They tumble headlong down: that point I touched,
And, seeing there was no place to mount up higher,
Why should I grieve at my declining fall?
Farewell, fair queen; weep not for Mortimer,
That scorns the world, and, as a traveller,
Goes to discover countries yet unknown.
Fürstin, lebwohl! Wein' nicht um Mortimer,
Der weltverachtend nun von dannen reist,
Um unbekannte Länder zu entdecken."

(Eigene Übersetzung.)

Sie wollen immer unbekannte Länder entdecken, diese Konquistadoren-Naturen!

Überall entfalten sich die Leidenschaften hier masslos und ungestüm, in ihren furchtbarsten Ausschreitungen. Alles geht bis zur äussersten Grenze, Liebe wie Hass. König Eduard's Verliebtheit in seinen Gaveston gleicht einer Monomanie. „Eher soll die

See mein Land überfluten als das Schiff tragen, das dich fortführt", ruft er ihm zu. Als ihm der Erzbischof von Canterbury den Freund wieder entreisst, findet er die gewaltigen Worte:

„Why should a king be subject to a priest?
Proud Rome! that hatchest such imperial grooms,
With these thy superstitious taper-lights,
Wherewith thy antichristian churches blaze,
I'll fire the crazéd buildings and enforce
The Papal towers to kiss the lowly ground!"

Er spricht diese grossen Worte gelassen aus, in welchen schon — ein wenig anachronistisch — der ganze Trotz der Reformation sich aufbäumt; und das alles um Gaveston! Wie der grosse Hektor fiel und Troja ihm nach, weil Achill seinen Liebling Patroklus zu rächen hatte, so zittert das englische Reich in den Grundfesten nur ob dieser königlichen Manie, diesem unnatürlichen Furor Aphrodisiacus. Welche unvergleichliche Sprache der Leidenschaft in den Seufzern des liebesiechen Monarchen!

„My heart is as an anvil unto sorrow,
Which beats upon it like the Cyclop's hammer,
And with the noise turns up my giddy brain,
And makes me frantic for my Gaveston.
Ah, had some bloodless fury rose from hell,
And with my kingly scepter struck me dead,
When I was forced to leave my Gaveston!"

Da mag der Herzog von Lancaster freilich ausrufen:

„Diablo! What passions call you these?"

Jawohl, solchen „passions" und solcher elementaren „passion" dürfte der erstaunte Leser wohl selten, ausser bei Shakespeare und Byron, begegnet sein. Auch finden sich Ansätze einer Charakterdarstellung in diesem Drama, auf welche man Shakespeare's Kunst zurückzuführen hat. Wie trefflich wird Gaveston's Strebertum gleich in der ersten Szene mit den drei Bittstellern enthüllt! Wie meisterlich wird das Wesen des bei Lastern und Schwächen grossmütigen und liebebedürftigen Königs durchgeführt, der noch in seiner Thorheit etwas Löwenhaftes nicht verläugnet! Über den wider-

spruchsvollen und problematischen Charakter der Königin liesse sich eine besondere Studie versuchen, die doch wohl zu schmeichelhaftem Ergebnis gelangen möchte. Mortimer scheint der wahre Stammvater all jener gigantischen Bösewichter Shakespeares. Er ist ein echter alter Normanne, ein Abkömmling der Seekönige, und nicht ohne rauhe Grösse. Welch einen Tiefblick lässt uns der Dichter in diese strenge Seele thun, wenn Mortimer seine Königin und Geliebte in ihrer phrasenhaften Jeremiade vor ihrer Armee brutal unterbricht, ihr das Wort im Munde abschneidend:

„Nay, Madam, if you be a warrior,
You must not grow so passionate in speeches!"

Man glaubt ordentlich zu sehen, wie sich die stolze Lippe bei diesem verächtlichen Sarkasmus krümmt.

Ausgezeichnet gelang auch der Charakter des jungen Kronprinzen, aus dessen Fragen und Bemerkungen man von Anfang an erkennt, wie richtig er die Sachlage durchschaut.

Die Handlung freilich ist nur pragmatisch aneinandergereiht, die Komposition kunstlos und roh, wie etwa in den alten angelsächsischen Epen. Aber wenn in Marlowe noch ein Stück Barbar steckt, welch ein grossartiger Barbar! Einige Szenen zeugen von unbeschreiblicher Kraft. So in Szene II des II. Akts der zügellose Zornausbruch der störrigen Barone gegen den König, dessen Missethaten sie ihm ins Gesicht schleudern; so die Ermordung des Königs, obschon Hazlitt und Lamb, die geistvollsten englischen Ästhetiker, hier ihr Lob grenzenlos übertreiben. Ersterer erklärt diese Szene für „sicher der Parallelszene in Shakespeare's Richard II. überlegen" und meint, sie sei von keinem Dichter je übertroffen „in heart-breaking distress, and the sense of human weakness, claiming pity from utter helplessness and conscious misery." Lamb aber geht noch weiter und behauptet, diese Szene „errege mehr Mitleid und Schrecken, als irgend eine in der alten und neuen Litteratur"!

Man sieht, Marlowe zählt noch enthusiastische Bewunderer

unter seinen Landsleuten. Da kann man sich denn nicht wundern, wenn dort Stimmen laut wurden, welche Marlowe's grösstes Werk „The Tragical History of Dr. Faustus" weit über die Weltdichtung unseres deutschen Olympiers setzten. Dies geht natürlich nun und nimmer an. Allein, so hart diese Erwägung die Goethepfaffen treffen mag, so wird doch jeder Unparteiliche in dem Ausruf Lambs: „Was hat Gretchen mit Faust zu schaffen!" eine Wahrheit entdecken, deren Weiterung zu tief liegt, um hier in Kürze abgehandelt zu werden. Ganz gewiss hat der Faust, der kein Abstraktum des deutschen Volksgeistes, sondern einen Individualmenschen vorstellen soll, nichts mit einem hübschen Bürgermädchen zu schaffen. Bei Marlowe beschwört er sich die Helena, aller Schönheit Ideal — freilich auch nicht die abstrakte Helena als Symbol der Klassizität, wie in Goethe's „Zweitem Teil." Dies gespenstige Liebchen passt allein für den Mann, welcher Erkenntnis über die Grenzen der Natur hinaus und durch diese Erkenntnis grenzenlose Macht gewinnen, welcher das Reich des durchdringendsten Verstandes und der unbändigsten Phantasie zugleich umfassen, für den Zauberer, welcher sich durch Geister um jeden Preis und ohne Rücksicht auf Gesetz und Tugend Genüge schaffen will.

I'll have them fly to India for gold,
Ransack the ocean for orient pearl,
And search all corners of the new-found world*)
For pleasant fruits and princely delicates.
I'll have them read me strange philosophy,
And tell the secrets of all foreign kings.
I'll have them wall all Germany with brass
And with swift Rhine circle all Wittenberg.
I'll have them fill the public schools with silk,
Wherewith the students shall be bravely clad.

Noch mehr der Gelüste! Wie deutsche Ritter sollen die Geister um seinen Thron die Lanzen sehwingen, wie Löwen oder Lappländische Riesen ihn bewachen. Oder aber, sie sollen erscheinen

*) Wie charakteristisch ist dies Hineinziehen der Neuen Welt! Faust will auch Kauffarteiflotten von Venedig und das goldne Vliess besitzen, mit dem Amerika jährlich Philipp von Spaniens Schatz füllt.

in Luftgestalt als Jungfrauen, die mehr Reiz beschatten mit ätherischen Brauen, als ihn der Venus weisse Brüste enthüllen. Er will Zauberbücher haben, die ihn das Geheimnis aller Pflanzen und aller Sterne lehren; er will donnern und Stürme entfesseln können, er will unsichtbar werden.

Und er erhält das Alles. Er wünscht der Harfe Zauberton zu hören, die Thebe's Mauern erbaute, und die Lieder Homers, der von der Liebe des Paris sang. Mephisto, sein Mephisto, schenkt ihm alles und disputiert mit ihm über viel hübsche Dinge z. B. ob alle Himmelskörper die Globusform des Erdballs haben und ob es noch viele Sphären über dem Monde giebt*). Ja, auch das heisse Sehnen seiner Begierde wird gestillt: Er darf Helena als Buhle umarmen.

„War dies das Antlitz, das einst tausend Schiffe
Ins Meer trieb, Ilions hohe Zinnen stürzte?
O Helena, dein Kuss mach mich unsterblich!
Ihr Mund saugt mir die Seele aus — da fliegt sie!
Komm, Helena, gieb mir die Seele wieder!
Hier will ich ruhn, die Lippen nur sind Himmel,
Und Schlamm ist Alles, was nicht Helena.
O du bist schöner als der Abendduft,
In tausendfachen Sternenglanz gekleidet,
Bist strahlender als Jupiter in Flammen,
Wie er der armen Semele genaht."

Angesichts einer solchen Sprache empört uns das oberflächliche Absprechen deutscher Litterarhistoriker, in maiorem dei Goethe gloriam. Dass es dieser grandiosen Skizze nicht an inkongruenten burlesken Elementen fehlt, ist wahr. Allein die englischen Kommentatoren glauben bestimmt, dass dieselben zum grössten Teil für die Gründlinge des Parterres willkürlich von anderen hineingeschmuggelt seien, um die düstere Erhabenheit des Ganzen dem süssen Pöbel erträglicher zu machen. Doch möchten wir dies doch nur von allzu possenhaften Einzelheiten vermuten. Im übrigen er-

*) Wie oben der Geist des Kolumbus, spielt hier der Forschtrieb eines Kopernikus, Keppler, Galilei hinein. Auch wünscht sich Faust, Kriegsmaschinen zu erfinden, wie sie der Prinz von Parma bei der Belagerung von Antwerpen brauchte.

kennen wir in den Gassenjungenspässen Fausts, seinen Bellachini-Kunststücken vor dem Kaiser, den Ohrfeigen, mit welchen er unsichtbar Sr. Heiligkeit den Papst traktiert, einen ebenso geistreichen symbolischen Sinn, wie in dem Treiben des Goethe'schen Faust. Ausserdem will ja Faust sich betäuben. Welche tiefe Persiflage der Menschennatur liegt darin, dass er, dem Alles zu Gebote steht, er der Genius, zuletzt in niedrigen und albernen Vergnügungen Heil für seine unstillbare Langeweile sucht!

Was ist das für ein Gerede, wenn Scherr einen grellen Kontrast zwischen „der spekulativen Unruhe" des Goethe'schen Faust und der „realistischen Begierde" des Marlowe'schen entdeckt! Die Anfangsszene Marlowe's entspricht ja auf ein Haar dem „Habe nun, ach!" des Goethe'schen Faustmonologs. Marlowe's Faust lässt alle Fakultäten Revue passieren und findet, dass keine seinem Geistesstreben genügt. Nur die Magie bleibt ihm:

„Ein Halbgott ist der Jünger der Magie,
Drum will zur Gottheit ich empor durch sie."

Wenn er mehr Seelen hätte, als da Sterne sind, er gäbe sie alle hin für Mephistophiles*), der ihm „Brücken in den kreisenden Äther**) schlagen" soll. Warum auch nicht? Gehört ihm nicht seine Seele? Darf er sie nicht verhandeln wie er will? Es scheint eine bedeutungsvolle Feinheit des Künstlers wie des Denkers Marlowe, dass Mephistophiles erklärt: nicht Faust's Magie habe ihn beschworen, sondern dessen Hass gegen Gott. So wird der Teufel zu einer Vision der eigenen teuflischen Menschenseele. Und welche Freiheit des Gedankens für jene Zeit liegt in dem Bekenntnis des Satans, dass die Hölle kein besonderer Ort, sondern überall bei ihm sei:

---

*) Sehr richtig urteilt Hallam über diese Gestalt: „There is an awful melancholy about him, perhaps more impressive than the malignant mirth of that fiend in the renowned work of Goethe." Dieser Mephisto ist ein Vorläufer des Byron'schen „Lucifer."

**) „The moving air." Wahrscheinlich eine naturwissenschaftliche Anschauung Marlowe's, die von tieferen Studien zeugt.

„Why, this is Hell nor am I out of it."

Wahrhaft erhaben*) wirken die Momente der Reue, die in herzzerreissenden Naturlauten sich Luft macht. „O my God, I would weep, but the devil draws in my tears! Gush forth blood instead of tears! yea, life and soul." Dieser Schrei dringt aus der Seele des Dichters selbst, wir hören mit Schauder diese gewaltige Stimme.

Ein düstrer Fatalismus webt sein unheimliches Netz über alle Schöpfungen Marlowe's. In „Edward II." trösten sich die Todgeweihten damit: „ . . Well, what shall be, shall be" oder:

„Reduce we all our lessons unto this,
To die, sweet Spencer, therefore live we all,
Spencer, all live to die and rise to fall "

(Akt IV, Szene VI.)

Dieser Fatalismus stärkt eher den Grössenwahn, statt ihn zu hindern. Faust ist ein vergrösserter Tamerlan. Wie jener gegen den Himmel marschieren will, so möchte auch Faust die Weltordnung stören. Der spanische König Alphons soll geäussert haben: Hätte ihn Gott bei der Schöpfung um Rat gefragt, so wäre Gott manche Thorheit erspart geblieben. So denkt auch Faust. Es beliebt ihm, die Erdgestalt zu verbessern; er will „die Hügel, die Afrika's Gestade binden, zusammenknüpfen und diesen Erdteil mit Spanien zu einem Kontinent machen." Aber in seinem ursprünglich so edeln Geiste ist das Gefühl der Wahrheit zu mächtig. Mag Faustus-Marlowe auch Gott fluchen und wegen offenen Atheismus mit dem Feuertode bedroht werden (der Anklage vor dem Parlament entzog ihn nur sein jäher Tod) — er schleudert dem Afterwissen und den Sophismen Mephisto's die eine urewige Frage entgegen: „Wer schuf die Welt?!" Und als der nicht mit der Antwort heraus will, bekennt er vor sich selbst: „Denk, Faust, an Gott, der diese Erde schuf!" In der vollen Erkenntnis seiner Schuld, zermalmt von der Majestät des ewig Wahren, sinkt er ins Verderben. Aber wenn der Dichter es auch nicht ausspricht, glauben wir doch, dass

*) Ein neuerer Litterarhistoriker spricht hier gnädigst von „einer gewissen Erhabenheit"!!

seine Reue ihn aus dem Fegefeuer retten wird. Freilich, kein Gretchen, kein „ewig Weibliches zieht ihn hinan", sondern der Teufel holt ihn, wie er's verdient. Denn Marlowe's Faust ist kein symbolischer Schemen, sondern ein lebendiger Mensch und Held eines wirklichen Dramas, keiner allegorischen Poesei, welcher sündigt und dafür leidet wie andere Menschen.

Wir rechnen den Todesmonolog Fausts zu den köstlichsten Perlen der Weltlitteratur. Die drei Glockenschläge („Es schlägt elf", „es schlägt halb", „es schlägt zwölf"), welche sein letztes Stündlein begleiten, sollten wiederhallen in jedes Menschen Brust, so lange Shakespeare's Unsterblichkeit währt. Denn diese eine Stelle erreicht Shakespeare's höchste Momente.*)

Das ist das Äusserste und Letzte, was wir sagen können, und wir werden es gewiss von keiner anderen Stelle der gesamten Renaissance-Dramatik sagen. Denn, um jetzt das Facit zu ziehen: so bewunderungswürdig diese Shakespeare umrahmende Nebenpoesie auch an sich erscheinen mag, wird eine genaue aufmerksame Prüfung uns von Stufe zu Stufe aufs neue zu der Erkenntnis der allüberragenden Grösse des Einen führen. Es ist nicht nur die wundervolle Vielseitigkeit, das sonnige Lachen des göttlichen Dichters, was uns die düstre Einseitigkeit seiner sogenannten Rivalen doppelt peinlich macht! Wir werden zuerst urteilen, dass jeder der fünf grossen Nebendramatiker je ein Stück hinterlassen habe, das Shakespeares würdig. Sodann wird auch dies Lob zusammenschrumpfen, indem wir in diesen Stücken je eine Szene, stets die Katastrophe betreffend, von Shakespeare'schem Geist erfüllt sehen. Allein bei reiflicher Überlegung werden wir auch dies Lob noch als übertrieben verwerfen und bekennen müssen, dass hier überall Züge sichtbar, verzerrt oder unbedeutend oder unwahr, die dem Meister selbst nimmermehr entstammen könnten. Volle Bewunderung also für

*) Schon allein der Gedanke, wie Faust das Blut des Heilands am Himmel strömen sieht und seine Hände sehnend ausstreckt: „Ein Tropfen kann mich retten!" ist des grössten Dichters würdig.

diese genialen Dichter, die durch Shakespeares Sonne verdunkelt — aber gerechte Abschätzung der Grösseverhältnisse, die das übertriebene Hochstellen dieser Geister dem Einen gegenüber zurückweist.

Unter allen Genannten, wir betonen es nochmals, verdient Christofer Marlowe unsere bleibendste Verehrung. Seine rauhe Grösse, seine dunkle Erhabenheit und sein lyrischer Schmelz, gemahnen uns an einen reiferen, wenn auch kaum grösseren Tragiker, als ihm zu werden vergönnt war: An Äschylos. Ja, an Äschylos. Wie dieser sowohl den „Prometheus" als die attische Bühnenkunst erschuf, so wurde der Schöpfer des Faust zugleich der Schöpfer des englischen Nationaldramas. Auf seinen Schultern hat Shakespeare weitergebaut. Die erste Aufführung des „Tamerlan" scheint der wichtigste Tag der englischen Litteratur und die historische Bedeutung Marlowes daher kaum hoch genug zu schätzen. Diese vulkanische Natur zerrüttete sich selbst durch die Überstürzung ihrer Affekte. Aber ein wie stolzes Können seinem titanischen Wollen zur Seite stand, das zeigt allein seine Sprache, die neben aufgedonnertem, rhetorischem Pathos sich zum höchsten Schwung, zur reinsten Schönheit erhebt. Seine Hand war es, die den Blankvers-Jambus zu seinem Siegeslauf in der germanischen Litteratur weihte.

„Now that the gloomy shadow of the night,
Longing to view Orion's drizzling look,
Leaps from the antarctic world unto the sky
And dims the welkin with his pitchy breath:
Faustus, begin thine incantations."

Das ist Manfred's Sprache vor Lord Byron, und die englischen Kritiker erkannten mit Recht in dessen Werken eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Weltschmerzdichter einer rauheren Zeit. Nächst Byron soll er denn auch stehen im Tempel des Ruhms vor einer gerecht richtenden, engherziger Schablone wie akademischem Geschwätz entsagenden, Nachwelt.

Auf ihn und die andern genialen Männer jener Epoche passen weit mehr die „Monodies", die später an Geringere verschwendet wurden — die Zeile in Coleridge's „Monody on Chatterton":

„I weep that heaven-born genius so sould fall!"

und die noch treffendere Zeile in Byrons „Monody on Sheridan":

„. . What to them seems Vice might be but Woe!"

Doch die glänzenden Verse, in welchen dieser kongeniale Sänger alle Leiden des Dichterlebens entrollt und deren Moral sich in dem Satze zusammendrängt:

„And Folly loves the martyrdom of Fame."

mildert er ja selber durch die unvergleichlichen Anfangsverse jenes Grabgesangs. Mit der verklärenden Weihe, welche der tragische Untergang des Erhabenen in der Erinnerung zurücklässt, wollen auch wir von einer Ära scheiden, vor welcher noch Äonen sich beugen werden.

When the last sunshine of expiring day
In summer's twilight weeps itself away,
Who has not felt the softness of the hour
Sink on the heart, as dew along the flower?
With a pure feeling which absorbs and awes
— — — — — — — — — — — — — — — —
A holy concord and a bright regret,
A glorious sympathy with suns that set!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Even as the tenderness that hour instils,
When Summer's day declines along the hills,
So feels the fullness of our heart and eyes,
When all of Genius which can perish dies.

Wenn bei des Tags Verglühn der Scheidestrahl
Des Sommers hinstirbt über Berg und Thal,
Wer fühlte nicht der Stunde Rührung sinken
Ins Herze, wie den Thau die Blumen trinken?
Harmonisch-sanfte Trauer ohne Pein,
Glorreiche Sympathie, von Selbstsucht rein,
Für Sonnen, die versinken! Gleich als wäre
Dies Leid nur eine durchsichtige Zähre,
Vergossen ohne Scham und ohne Leid!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Gleich solcher Sonnenstunde Zärtlichkeit,
Fühlt auch des Herzens tiefe Fülle dann,
Wenn hingeht, was vom Genius sterben kann!

PURITANER UND KAVALIERE.

König Karl und Oliver Cromwell.

Es ist nicht unsres Amtes, an dieser Stelle die gewaltigste Erscheinung des germanischen Protestantismus historisch zu würdigen. Wohl aber wollen wir hervorheben, dass man die Beziehung des Puritanertums zur Kunst entschieden zu ungünstig aufgefasst oder vielmehr die Hemmung der Kunst durch denselben weit übertrieben hat. Allerdings fielen die strengen Heiligen über das Theater her; aber im Grunde doch nur, wie Christus die Wucherer und Zöllner aus dem Tempel peitscht. Denn die Blüte des hohen Dramas war verwelkt, von dem Wein nur die Hefe geblieben, das Theater wirklich zu einer unzüchtigen Schaubude geworden. Es steht viel Unsinn in dem schrecklichen Wälzer von Prynne „Histriomastix", aber ohne die Auswüchse solcher Anti-Theatromanen wäre auch die gesunde Reaktion nicht erfolgt, die später unter Karl II. die Schrift von J. Collier „Kurze Darstellung der Weltlichkeit und Unsittlichkeit der englischen Bühne" (1689) zu einer reinigenden reformatorischen That machte. Wenn 1642 vom Parlament für die Zeit des Bürgerkriegs die Schauspielhäuser geschlossen und 1648 alle theatralischen Vorstellungen endgültig untersagt wurden, so erklärt sich dies recht wohl aus dem herben Ernst der Zeit und verdient nicht, zu einer solchen Unthat aufgebauscht zu werden, wie dies gewöhnlich geschieht. Das Theater war schon unter Jakob I. zu einer Stätte leeren Schaugepränges und sinnekitzelnder Frivolität herabgesunken, wo man Balletts und Opern hauptsächlich kulti-

vierte, wie dies bei dem beschränkten Geistesvermögen der durchschnittlichen Fürsten und Höflinge auf allen Hofbühnen der Fall zu sein pflegt.

Wenn der Puritanismus dieses Unkraut unterdrückte, so säte er anderseits unbewusst manches Samenkorn in empfängliche Dichtergemüter. Wäre sein innerstes Wesen so kunstfeindlich gewesen, so würden ihm Milton und Bunyan kaum entsprossen sein.

Auch übte die puritanische Sittenstrenge, trotz des vorübergehenden Rückschlags unter den letzten Stuarts, einen dauernden Einfluss aus, welcher zwar auf der einen Seite Heuchelei und leeren Anstandsformalismus, auf der andern aber wirkliche Frömmigkeit und bürgerliche Tugend förderte. Addison und Richardson, Walter Scott und Wordsworth, Macaulay und Carlyle bezeichnen das Fortschreiten des puritanischen Geistes in wechselnder Ausbildung.

Es scheint auch kaum angemessen, an diesem Orte unsre historischen Theorien über die Bedeutung des Lord-Protektors niederzulegen. Dies merkwürdige 17. Jahrhundert wird durch zwei Gestalten repräsentiert, welche zwei sich bekämpfende Systeme verkörpern: Ludwig XIV., Vorfechter des Katholicismus und Absolutismus, Cromwell, Vorfechter des evangelischen Christentums und der Freiheit.

Dieser grosse Mann wirft seinen Schatten noch jetzt über das Inselreich, ob auch keine Statue ihm errichtet und nur der alte Palast Whitehall an seine kurze Herrschaft erinnert. Der Junkerei Hyänenzahn scharrte seine Gebeine aus der Gruft und streute seinen Staub in die Lüfte. Recht so. Die Luft trug ihn über Meere und Länder. Bis diesem befruchtenden Samen die „Maiblume“ der transatlantischen Republik entsprosste und zu eichenhohem Ruhme emporwuchs, trug das gute alte Schiff, die „May-Flower“, in den Pilgervätern den Geist des Washington an den Strand Columbias. Stets auferstehet der alte Oliver im Anglosachsentum. Sein Schlachruf „Hie Schwert des Gideon“ rauschte durch das Sternenbanner

auf der Schanze von Bunkershill. Und ein Jahrhundert darauf bei Appotomax Court Station, als vor den neuen „Rundköpfen“ und Yankee-Enkeln der Pilgerväter die neuen Kavaliere und Sclavenbarone den Degen streckten, ob auch der Reitergeneral Stuart und der junge Artillerieheld Pelham*), Lee's und Jackson's nicht zu gedenken, so ritterlich fochten wie Pfalzgraf Rupert und Astley und Sir Marmaduke — auch da ritt Cromwell's Geist mit Bibel und Feldherrnstab die Reihen entlang. Und im heissen Sande des Sudan, als Don Quixote-Gordon sich den Simumgeschwadern des schwarzen Attila als Sühnopfer weihte für seines Volkes Sünden, da beugte sich Cromwell's Geist hernieder auf den sterbenden Helden, den letzten Puritaner. —

Übrigens mag eine politische Thatsache seiner Regierung erwähnt werden, weil sie indirekt sicher auf die Litteratur einwirkte. Nie vorher nämlich sind die drei britischen Länder so innig verbunden gewesen, wie unter des Protektors eiserner Hand, und erst in unserm Jahrhundert wurde diese Einheit annähernd wieder erreicht.

„Er ist vielleicht das einzige Beispiel eines Mannes in der Geschichte, der die entgegengesetztesten Ereignisse beherrscht und den verschiedensten Rollen genügt hat.“ (Guizot, Geschichte Cromwells, Buch 8. — 2. Band der „englischen Revolution“). „Der Name Cromwells wie der des Numa wird bleiben als eine Personifikation des religiösen Geistes und der freien Gesetzgebung eines grossen Volkes“. (Merle d'Aubigné, „Der Protektor“.)

„Eine unbeständige Menge konnte den Galgen, wo man die Überreste des grössten Fürsten, der je England regierte, aufgehängt hatte, mit ihrem Geschrei umdrängen. Aber als die holländischen Kanonen einen weibischen Despoten in seinem eigenen Palaste erschreckten, als die durch Cromwell's Heere gemachten Eroberungen verkauft wurden, um die Buhlerinnen Karls zu schmücken, als Eng-

*) Siehe „Drei Jahre im Sattel“ von Heros von Borke. (1885.)

länder sich abgeschickt sahen, um gegen die Unabhängigkeit Europas unter fremder Fahne zu fechten, da erhoben sich wohl redliche Herzen im Gedanken an Den, der nie erlaubt hatte, dass England anderen gehöre als sich selbst.“ (Macaulay, Essays). „We walk smoothly over his great rough heroic life; step over his body, sunk in the ditch there. Let the Hero rest! It was not to men's judgement, that he appealed; nor have men judged him very well.“ (Carlyle, „On Hero-worship“, Lecture VI). Ja, lassen wir ihn ruhn; er bedarf unsrer Verteidigung nicht. Tröstete er doch selbst einen Waffengefährten, dass Gott mächtiger sei als alle Verleumder. —

Sein Gegner König Karl liebte die Künste und Van Dyk hat ihn uns meisterhaft konterfeit. Die halbgeschlossenen, vornehm zugekniffenen Augen, die eleganten, etwas leidenden Züge, die schmale aristokratische Hand — alles atmet blasierten Hochmut, eisige Weltverachtung einer Tyrannennatur. Wir wissen wohl, dass es noch am Ende des 19. Jahrhunderts Kasten giebt (nicht bloss „Royalisten“ von Geburt), bei welchen die Thatsache, dass ein freies Volk seinen Herrscher wegen Hochverrats gegen die Majestät des Gesetzes enthauptet, als ein unsühnbares Verbrechen erscheint. Ein solcher „Königsmord“, selbst wenn der Bestrafte ein wirklicher Sünder, wird noch heute jedem gekrönten Haupt, und wäre die Krone mit dem besten Herzen verbunden, als eine unnatürliche Überhebung erscheinen. Nicht so dachten jene ernsten, stolzen Republikaner, welche Gott mehr fürchteten als Menschen.

Wir können uns mitleidig in die Seele eines solchen Legitimen wie Karl Stuart versetzen und begreifen, dass er nie — begreifen wollte. Aber ein Mann, der nie einen Eid schwur ohne die Absicht ihn zu brechen, dem das Wort nur wie Talleyrand gegeben war, um seine wahren Gedanken zu verbergen, wird auf die Dauer lästig. Und so jagt man ihn denn in die Hölle samt seinem ganzen Gottesgnadentum.

Wahrscheinlich mangelte es Cromwell weder an litterarischer

Bildung noch an Interesse dafür. Das beweist seine Güte für Milton und Waller. Aber König Karl, der sich noch vor seinem Tode an Shakespeare, seinem Leibbuch, erbaut haben soll, reimte selbst nach Kräften.*) Man höre denn die Verse, welche Bischof Burnet bewahrt hat, wie der Gefangene weinerlich den Himmel um Rettung anfleht — „Majesty in misery: or an Imploration to the King of Kings." Ja wohl! Aber der Herr der Heerscharen, der zornige Puritanergott, erhörte ihn nicht.

Great monarch of the world, from whose power springs
The potency and power of kings,
Record the royal woe my suffering sings;

And teach my tongue, that ever did confine
Its faculties in truth's seraphick line,
To track the treasons of thy foes and mine.

Nature and law, by thy divine decree,
(The only root of righteous royaltie)
With this dim diadem invested me:

With it, the sacred scepter, purple robe,
The holy unction, and the royal globe:
Yet am I levell'd with the life of Job.

The fiercest furies, that do daily tread
Upon my grief, my gray discrowned head,
Are those that owe my bounty for their bread.

They raise a war, and christen it the cause,
While sacrilegous hands have best applause,
Plunder and murder are the kingdom's laws;

Tyranny bears the title of taxation,
Revenge and robbery are reformation,
Oppression gains the name of sequestration.

My loyal subjects, who in this bad season
Attend me (by the law of God and reason),
They dare impeach, and punish for high treason.

*) Percy teilt in seinen „Reliquien alter Poesie" auch ein nicht übles Gedicht von Königin Elisabeth mit.

Next at the clergy do their furies frown,
Pious episcopacy must go down,
They will destroy the crosier and the crown.

Churchmen are chain'd, and schismaticks are freed,
Mechanicks preach, and holy fathers bleed,
The crown is crucified with the creed

The church of England doth all factions foster,
The pulpit is usurpt by each impostor,
Extempore exludes the Pater-noster.

The Presbyter, and Independent seed
Springs with broad blades. To make religion bleed
Herod and Pontius Pilate are agreed.

The corner stone's misplac'd by every capier:
With such a bloody method and behaviour
Their ancestors did crucifie our Saviour.

My royal confort, from whose fruitful womb
So many princes legally have come,
Is forc'd in pilgrimage to seek a tomb.

Great Britain's heir is forced into France,
Whilst on his father's head his foes advance:
Poor child! he weeps out his inheritance.

With my own power my majesty they wound,
In the king's name the king himself's uncrown'd:
So doth the dust destroy the diamond.

With propositions daily they enchant
My people's ears, such as do reason daunt,
And the Almighty will not let me grant.

They promise to erect my royal stem,
To make me great, t' advance my diadem,
If I will first fall down, and worship them!

But for refusal they devour my thrones,
Distress my children, and destroy my bones;
I fear they'll force me to make bread of stones.

My life they prize at such a slender rate,
That in my absence they draw bills of hate,
To prove the king a traytor to the state.

Felons obtain more privilege than I,
They are allow'd to answer ere they die;
'Tis death for me to ask the reason, why.

But, facred Saviour, with thy words I woo
Thee to forgive, and not be bitter to
Such, as thou know'st do not know what they do.

For since they from their lord are so disjointed,
As to contemn those edicts he appointed,
How can they prize the power of his anointed?

Augment my patience, nullifie my hate,
Preserve my issue, and inspire my mate,
Yet though we perish, bless this church and state.

Mit diesem biedern Schriftstück vergleiche man folgenden Brief Cromwells*) und dann urteile man, auf wessen Seite das Licht und die Wahrheit und das Christentum.

„Mit Dank erkenne ich Euer Wohlwollen in der freundlichen Erinnerung, die Ihr mir bei dieser Gelegenheit widmet. Ach, allzuhoch schätzet Ihr den Wert meiner Zeilen und meiner Person! Wohl mag ich beschämt sein, angesichts Eurer freundlichen Worte, wenn ich meine schwachen Kräfte und die geringe Ausbildung meiner Gaben bedenke. Doch meinen Gott zu ehren, indem ich laut verkünde, was er für meine Seele that — das vermag ich in vollem Vertrauen und dazu bereit sein werde ich immerdar. Wahrlich, dies nun finde ich: dass er uns Quellen lässet fliessen in wasserloser, öder, wüster Wildnis. Ich lebe, Ihr wisset wo: in Meschik, was da heisset Harren, in Kedar, was da heisset Finsternis. Doch der Herr verlässt mich nicht. Ob er auch mich harren lässt, so wird Er mich doch, ich baue darauf, zu Seinem heiligen Reiche, zu Seinem Ruheplatze leiten. Meine Seele lebt in der Versammlung der Erstgeborenen, mein Leib ruht in Hoffnung; und wenn ich Ihn hier ehren darf, meinen Gott, sei es durch Handeln, sei es durch Leiden, so werde ich gar glücklich sein.

Wahrlich, kein armes Geschöpf hat der Gründe mehr, zu

*) Hier von uns zum ersten Mal wortgetreu übertragen.

zeugen für seinen Gott, denn ich. Überfülle des Lohnes habe ich schon vor der Hand genossen, und ich bin gewiss, dass ich nimmer ernten werde, was nicht zu meinem Wohle dient. Der Herr nehme mich gnädig an in Seinem Sohne und lasse mich wandern im Licht — lasse uns alle wandern im Licht, wie Er Selber das Licht ist. Er ist's, der unsere Nacht erhellt, unsere tiefe Nacht. Nicht wage ich zu sagen, Er verhülle vor mir Sein Angesicht. Er lässt mich schauen Licht in Seinem Licht. Ein Strahl an finsterem Orte verleiht so sonderlich süsse Stärkung, — gelobt sei Sein Name, dieweil Er Sein Licht scheinen liess auf ein Herz so schwarz, wie meines. O, ich lebte in Finsternis, ich liebte Finsternis und hasste Licht. Ich war ein Hanpt, ich war das Haupt der Sünder. Wahr ist's, ich hasste Göttlichkeit, doch Gott erbarmte sich meiner. O, die Schätze Seiner Gnade! Preiset Ihn für mich, betet für mich, dass Er, der ein gutes Werk in mir begann, es vollende am Tage der Erfüllung."

Das ist der Ton wie von klirrendem Stahl, der durch alle Briefe (siehe z. B. den berühmten nach der Schlacht von Marston Moor) und alle Reden Olivers geht. Und seine „Eisenseiten" (Ironsides), die zum Staunen Turennes bei Dünkirchen in ein Triumphgeschrei ausbrachen, sobald sie der spanischen Amalekiter ansichtig geworden, weil sie aus hundert Siegen gelernt, die Heiden zu verbannen mit Ross und Reutern und zu vertilgen wie Stoppeln mit der Schärfe des Schwertes — sie riefen ihm nach: „Betet und schüttet frisch Pulver auf die Pfanne!" „Der Herr hat sie in unsere Hände gegeben!"*) — Das ist die Poesie der Puritaner. Die Poesie der That.

Die Lyrik der Kavaliere.

Die besondere Eigentümlichkeit des sogenannten Euphuismus, welcher auch die Dramen eines Calderon und Lope befleckte, ist

*) Schlacht von Dunbar.

ein durcheinander gewürfeltes Gemengsel gelehrter Anspielungen. Alle Metaphern darin sind übergeschnappt, der ganze affektierte Wortkram bei den Haaren herbeigezogen, alle Gleichnisse sind übertrieben und unnatürlich. Allein hinter dem Allen steckt doch eine unverbrauchte, neugierig angespannte Einbildungskraft. Es ist kein fades Wiederkäuen von Clichés, sondern es ist die übermässige Erhitzung nervöser Überreiztheit, die aus dieser Sprache hervorleuchtet. Sie gleicht einem Samtbarett, mit goldnen Ornamenten überladen und mit Reiherfedern bebuscht, welches eine, zugleich den Spitzenhandschuh von Corduanleder haltende, diamantberingte weisse Hand zum Grusse schwenkt.

Diese Grandseigneurs lebten noch völlig in den Stuart-Kavalieren fort. Eine vortreffliche Zeichnung davon entwirft Macaulay in seinem prachtvollen Marschlied „The battle of Naseby“:

Fools! your doublets shone with gold and your hearts were gay and bold,
When you kissed your lily hands to your lemans to-day. (Strophe 12.)

Where be your tongues that late mock'd at heaven and hell and fate,
And the fingers that once were so busy with your blades?
Your perfumed satin clothes, your catches and your oaths,
Your stage-plays and your sonnets, your diamonds and your spades?
(Strophe 13.)

Aber schon damals wurde die Poesie ruiniert durch die Herrschaft der „Concetti“, wie man Durchführung spitzfindiger Gleichnisse besonders im Sonette nannte. Diese Art entschwand keineswegs aus der englischen Poesie, wir finden sie wieder bei Moore und anderen Modernen. In dem folgenden bekannten Gedicht von Rogers z. B., das wir am Schluss etwas frei kürzend abrundeten, vermag wohl niemand die alte Schule des Concettismus zu verkennen. Man höre die „exquisite lines“, wie die Edinburgh Review diesen Schwulst betitelte, „On a tear“:

O könnte ich kristallisieren
In deinem Aug' die Thräne klar und rein,
An meinem Herzen sollte zieren
Die Kette sie als heller Edelstein.

Der Strahl der Tugend in ihr leuchtet.
Der Silbertropfen aus Korallenzell',
Der deine Wimper hier befeuchtet,
Entspringt aus der Empfindung tiefstem Quell.

Du kannst Verschmachtende erquicken,
Du Herzenstau, der Sonnenschein verspricht
Ich möchte aus der Liebsten Blicken
Fortsaugen deinen milden Schimmer nicht.

Herold von Mitleid, Gram und Wonne!
Mir kündest du der Liebe Übermass.
Doch schon lacht wieder meine Sonne:
Ihr Auge glänzt, die Thräne ich vergass.

Glaubt man nicht die Lyriker der Kavalierperiode leibhaftig zu hören, die Drayton, Donne, Warner und ihre Nachfolger, die Carew, Sukling, Sedley, Denham, Waller, Davenant, Drummond von Hawthornden, Shirley?

Ohne es zu ahnen, nähern sich diese Kunstlyriker unablässig dem Prosastil, den sie in korrekte Reimsprache auflösen. Einen wahren Greuel von Concettismus hat uns die Dichterei von Abraham Cowley hinterlassen. Noch gelehrter als dieser „metaphysische Didaktiker" im „style précieux" sind die Brüder Fletcher, welche allen Ernstes das Innere des menschlichen Körpers unter der Allegorie einer „Purpurinsel" episch zergliederten. Drayton versuchte eine Art dichterischer Topographie der britischen Insel und Denham ergiebt sich allerlei Reflexionen in seinem Lehrgedicht „Cooper's hill", in welchem er auf einer Anhöhe bei Windsor seine historisch interessante Umgebung weitschweifig durchmustert. Ein gewisser Lord Brooke schrieb philosophische Abhandlungen („Treatise") in Versen, ein schönes Vorbild für die „Essais" von Pope, und der lockere Schelm Davenant fabrizierte ein sogenanntes Epos voll Ritterlichkeit nebst Philosophie. Sein Gewicht beträgt einen Umfang von 6000 Zeilen. Waller, dieser Biedermann, besang hintereinander Cromwell's Thaten und die Rückkehr Karls II. Die Ode Wallers auf den Tod des Lord-Protektors atmet eine gewisse rhetorische Kraft trotz der gekünstelten Antithesen. Bei Cromwells Tod erhob

sich bekanntlich ein heftiger Orkan, welcher die ältesten Eichen entwurzelte. Waller erinnert an Romulus, der gleich dem Stifter des modernen England in einem Sturm der Erde entrissen wurde.

> We must resign! Heaven his great soul does claim
> In storms, as loud as his immortal fame.
> His dying groans, his last breath shakes our isle,
> And trees uncut fall for his funeral pile.

In den folgenden Zeilen entfaltet die sogenannte poetische Diktion all ihren abgenutzten Plunder. Kräftig lautet aber der Schluss:

> „Nature herself took notice of his death,
> And sighing swell'd the sea with such a breath
> That to remotest shores the billows rolled,
> The approaching fate of their great ruler told."

Von all diesen höfischen Pseudodichtern und rhetorischen Wortdrechslern unterscheidet sich jedoch recht angenehm ein wirklicher Lyriker, den man noch heut geniessen kann. Dies ist Robert Herrick (1611—1674), der Sänger eines höfischen Epikuräismus. In der Lyrik seiner „Hesperides" (1648 erschienen) fällt der rhythmische Wohllaut auf, dessen bestrickende Anmut freilich häufig nach einem Cliché-Schema von Renaissance-Phrasen zurechtgemacht erscheint.

Herrick ist nicht bloss ein galanter Modeherr, der Anakreonische Galanterien drechselt.*) In seinen Liedchen herrscht zwar eine gezierte Leichtigkeit, eine simpelhafte Schäferpoesey, welche mit den Nymphen und Sylphen eines erträumten Heidentums spielt. Doch bewahren die goldenen Äpfel dieses Hesperiden-Gartens noch heut einen frischen Duft, ein eigenartiges Arom. Eine jugendliche Naivetät mutet an; vor allem die Abwesenheit des Didaktisch-Allegorischen, an dem so manches Renaissancetalent so schwer krankt. Wir rechnen ihm dies um so höher an, als er ein Schüler Ben Jonsons war, den er als seinen Schutzpatron verehrt. Eine Melodie wie von wilden Waldvögelein zwitschert oft aus seinen Pastoralen

*) Siehe indessen die Liedchen „Cherry-ripe" und „Anacreontic.

und bukolischen Elegien, die dann die leichte Maske der „Klassicität“ nur als äusserliches Ornament zu tragen scheinen, unter dem die Einfachheit und Aufrichtigkeit echter poetischer Empfindung verborgen liegt. Das Elfentum dieser Lyrik, welche den Thymiangeruch englischer Wiesenhecken haucht, erinnert an Titania und Oberon, an Ariel und Caliban. Sie vertritt einen echt nationalen Zug, den jener grösste Engländer neben so vielen andern in seinen Schöpfungen ausprägte, in kleinem Massstab, aber in besonderer Ausbildung. Keine krankhafte Süsslichkeit mischt sich in die Hingebung, mit welcher dieser merkwürdige Vorläufer von Burns die Natur belauscht. Eine hübsche Auswahl seiner Gedichte hat 1877 F. T. Palgrave veranstaltet. Auch Washington Irving weist in seinem „Skizzenbuch“ auf die ländlichen Genrebilder Herricks hin, denen auch Freiligrath, dieser unermüdliche Aufspürer des Schönen in der Weltlitteratur, Beachtung schenkte.

Noch heut zaubern uns das „merry old England“ Lieder vor wie die folgenden.

Ceremonies for Candlemas Eve.

Down with the rosemary and bays,
Down with the misletoe;
Instead of holly, now upraise
The greener box, for show.

The holly hitherto did sway;
Let box now domineer*),
Until the dancing Easter-day,
Or Easter's eve appear.

Then youthful box, which now has grace,
Your houses to renew,
Grown old, surrender must his place
Until the crispéd yew.

When yew is out, then birch comes in,
And many flowers beside,
Both of a fresh and fragerant kin,
To honour Whitsuntide.

*) Ein beachtenswerter Archaismus, von lateinischem Ursprung.

Green rushes then and sweetest tents
With cooler oaken boughs,
Come in for comely ornaments,
To readorn the house.

Thus times do shift; each thing his turn does hold;
New things succeed, as former things grow old*).

Ähnlich ein anderes kürzeres Lied über das gleiche Thema. Wie ein flüchtiger Liebesseufzer hingehaucht, scheint „Upon Julia's hair filled with dew“:

Dew sate on Julia's hair
And spangled too,
Like leaves that laden are
With trembling dew.
Or glitter'd to my sight,
As when the beams
Have their reflected light
Danced by the streams.

Das berühmteste der Julia-Lieder „Her eyes the glow-worm lend thee“ erinnert lebhaft an das Minnelied in Moores „Irish Melodieos“: „The young May-moon is beaming, love“ und da der ganz originelle Strophenbau, an persische Verskünste anklingend, bei Moore der gleiche ist, so wundert es uns, dass man letzteren noch nicht direkt der Nachahmung des reizvollen Herrick'schen Liedes bezüchtigt hat.

Butler und Bunyan.

So ziemlich das Nämliche, wie von Karl I. und Cromwell, gilt von zwei eigentümlichen Schriftstellern, deren Stil ein teils pamphletistisches, teils polemisches Gepräge zu einem düstern Realismus kräftigt.

Nachdem man unter dem furchtbaren Militarismus der psalmennäselnden Heiligen schwer gelitten hatte und sich jetzt bei den

*) Eine auffallende, ganz ungebräuchliche Moralnutzanwendung in diesen zwei für sich stehenden Zeilen.

Fleischtöpfen Egyptens mit doppeltem, schmatzendem Heisshunger häuslich niederliess, verlangte man nach einem Satiriker, welcher den gefallenen, aber immer noch schreckhaften Puritanismus als einen lächerlichen Popanz verhöhnte, um sich damit die geheime Furcht vom Leibe zu halten. Diesem tiefgefühlten Bedürfnis entsprach Samuel Butler (1620—1680) mit seinem „Hudibras."

Ritter Hudibras und sein Knappe Ralph ziehen auf Abenteuer aus. Als sie vernehmen, dass irgendwo ein Tanzbär produziert werden soll, durchschauen sie mit jener Erleuchtung, die der Himmel seinen Erwählten spendet, dass hier ein politisches Komplott bei so profaner Lustbarkeit geschmiedet werde. Tollkühn stören sie den Festzug und es entstehen nun allerlei Verwickelungen, in welchen sich der scheinheilige Ritter im Grunde als ein meineidiger Schurke offenbart.

Gegen die lebendige Art des Vortrags, die Flüssigkeit der gereimten vierfüssigen Jamben, ist nichts einzuwenden. Auch gegen die Tendenz ist wenig zu erinnern, da man in Partei-Wirren jedermann seine subjektive Meinung zugestehen muss. Lächerlich aber ist es, wenn Engländer diese inhaltlich rohe und pöbelhafte Schnurre mit dem Don Quixote vergleichen, nach dessen Muster dies klägliche Epos gedichtet. Der spanische Ritter und sein famoser Sancho Pansa sind zwei Ewigkeitsmenschen, Typen für unendliche Begriffe. Der Butler'sche Ritter von der traurigen Gestalt ist nicht einmal typisch für seine eigene Zeit. Wozu über dies leidlich mittelmässige Opus so viel hochtönende Worte verlieren!

Mit um so mehr Achtung müssen wir jenes merkwürdige Werk berühren, dass einen schlichten Kesselflicker zum Urheber hat, der später als puritanischer Wanderprediger umherzog, als solcher verhaftet wurde und zwölf Jahre im Kerker zubrachte, — was seine mächtige naive Einbildungskraft bis zum Paroxismus steigerte. John Bunyan (1628—1688) hinterliess in „The Pilgrim's Progress" eine Art von religiösem Roman, geschrieben in einer eindringlichen nervigen Prosa von staunenswerter Anschaulichkeit. So-

wohl der sündige „Eitelkeitsmarkt“ (Vanity Fair) des Weltgetriebes als die düstern Schluchten, durch welche der Held Christian zum Ort der Gnade pilgern muss, steht so eindringlich vor unserm geistigen Auge, mit so sinnlicher Greifbarkeit, dass wir gar bald erkennen, hier walte keine akademische Allegorie vor.

Die Phantasie des ungeschulten Dichters scheint nämlich durch langes einsames Brüten und Gewissensqualen in einen Zustand mystischer Aufregung versetzt, in welcher ihm allen Ernstes Visionen vor Augen gaukeln und er selber, wie sein Held, in einer selbstgeschaffenen symbolischen Jenseitswelt umherpilgert.

Uns erinnern Stil und Inhalt dieses Prosaepos, welches zusammen mit den Predigten von Jeremy Taylor den Puritanismus viel klarer wiederspiegelt als Miltons Epen, am auffallendsten an die Offenbarung Johanni.

Milton.

Die Muse verstummte beinahe unter dem Trompetengeschmetter der Revolutionskämpfe. Dennoch vermochte die mürrische Pedanterie des Puritanismus nicht, die grossartig lebensmächtigen Seiten seines inneren Gehalts zu schädigen, und so gelang es ihm denn, einen Geist zu erzeugen, in welchem er seinen verklärenden Abschluss fand.

Am 9. Dezember 1608 geboren, ist Milton noch fast ein Zeitgenosse Shakespeares. Die Zeit seiner dichterischen Reife fällt hingegen in die Tage der Decadence, der unter gallischem Einfluss herrschenden falschen „Klassicität.“

In der Jugend ergriff ihn die Poesie der Bibel. Aber daneben drang er tief in den Geist des Altertums ein. Der Grundzug seines Wesens war schon frühe der einer ernsten weltscheuen Beschaulichkeit. Wie jede wirkliche Dichternatur, blieb jedoch sein Auge der Sinnenschönheit des Daseins nicht verschlossen, wovon sein „Alle-

gro“ Zeugnis giebt. Aber in dessen Pendant „Penseroso“ feiert er bereits die Freude einer friedegesättigten Einsamkeit.

Doch trat zugleich ein kriegerischer, im edelsten Sinne des Worts streitsüchtiger Trieb hervor, wie er denn im „Lycidas“ und „Comus“ gegen die untreuen Hirten und gegen die Verwilderer des litterarischen Geschmackes polemisiert.

1638 hatte Milton Frankreich und Italien besucht. Aber er kehrte schon 1635 zurück, als daheim die Empörung gegen den Absolutismus immer drohender sich erhob. „Gleich einem Riesen“ ruft er begeistert „wird ein edles Volk seine Simsonslocken schütteln.“ So schrieb er bereits 1641 Bücher und Broschüren „Of Reformation, touching Churchdiscipline in England“, „Of Prelatical Episcopacy“, „The reason of Church-Government.“ Auch über „Kindererziehung“ d. h. die Theorien des Unterrichts, über „unbeschränkte Veröffentlichung der Gedanken“ d. h. also Pressfreiheit, über „die Ehe“ d. h. über die Erleichterung der Scheidung schrieb er. Letzteres Thema gewann freilich in seinem Munde einen komischen Beigeschmack, da seine eigenen unglücklichen Eheschliessungen dazu Veranlassung boten. Mit Recht spottet Byron im „Don Juan“ mitleidig darüber, da Miltons stete Unzufriedenheit mit seinen Familienverhältnissen zu Frau und Töchtern sich meist aus seiner eigenen Rücksichtslosigkeit zu erklären scheint, zumal er von dem weiblichen Geschlecht, dessen Intellekt er so tief verachtete, geistige Anteilnahme an ultragelehrten Dingen verlangte.*) Er war in dieser Hinsicht der ausgeprägteste Stubenhocker und Pedant, ohne alle Welt- und Frauenkenntnis.

Mit Vergnügen wenden wir uns von diesen wenig erbaulichen persönlichen Seiten seinem weiteren öffentlichen Auftreten zu, in welchem er eine gewaltige Energie und Furchtlosigkeit entwickelte. Seine Verteidigung der Revolutionsideen in den Werken „Areopagitica“ (1644) und „The tenure of Kings and Magistrates“ (1649)

*) Das bekannte Bild von Muncácsy, Milton seinen Töchtern ein Epos diktierend, beruht auf Mythe.

erheben ihn zu einem der grössten Publizisten aller Zeiten. Cromwell hatte seine Bedeutung bald erkannt und berief ihn als Staatssekretär in das Gebiet der auswärtigen Angelegenheiten. In seinem Auftrag schrieb Milton die kräftigen Broschüren „Ikonoclastes“ (1649), „Defensio pro populo anglicano“ (1651) und „Defensio secunda“ (1654), in denen er die Hinrichtung des Königs als radikaler Republikaner verteidigte. Bei diesen Arbeiten hatte er das kostbarste Lebensgut zugesetzt: Seine schon lange geschwächten Augen erblindeten völlig.

Doch die Geschicke sollten sich erfüllen, der Puritanismus wurde gestürzt und Miltons Schriften von Henkershand verbrannt, er selbst jedoch begnadigt. Der kampfergraute Kämpe zog sich in die Einsamkeit zurück, um wie der blinde Vater Homer den Gesichten seines Innern nachzubrüten. So erschien denn 1667 „Paradise lost“, das grosse Werk seines Lebens, die Summe seiner poetischen Rhetorik. Er hatte schon in den 50er Jahren den Plan dazu gefasst und den Beginn gemacht, wie er denn schon früh die Absicht verkündete, als Epiker aufzutreten.

Es war der höchste Stoff, an den er sich gewagt: Der Sündenfall des ersten Paares, der Kampf zwischen Himmel und Hölle, sollte in dieser neuen Divina Comedia enthüllt werden. Wie Dante die Stimme des katholischen Mittelalters gewesen, so sollte aus Milton die strenge und geläuterte Gottesanschauung der Reformation predigen. Aber an der Klippe des Metaphysischen, wo Dante scheiterte, da scheitert Milton zweifach. Und ihm mangelt der plastische Realismus der Dante'schen Schilderungsgabe, die Glut persönlicher Mitempfindung und die Vielseitigkeit der wechselreichen Dante'schen Visionen. Nur mit grosser Mühe hat er im „Verlornen Paradies“ das Dichterische festzuhalten gewusst — in der Fortsetzung „Das wiedergewonnene Paradies“ (Paradise regained), die er 1671 folgen liess, überwuchert das Theologische vollends. Diese moralischen Lehrgedichte lösen sich auf in unerquickliche breitspurige Disputationen und zeigen ihren Dichter im grossen

Ganzen nur als denselben kraftvollen Rhetoriker, wie in seinen politischen Pamphleten.

Schon Miltons vielgerühmte „Sonette“ hatten nur schön gedrechselte Rhetorik im italienischen Stil enthalten, sie wimmelten von „Concetti.“ Das Sonett an Cromwell ist eine blosse offizielle Ansprache, das an Shakespeare ein gekünsteltes Kompliment. Welch frostige Floskel, dass der Meister keines Monuments bedürfe, weil er uns selbst zu Monumenten erstarren liesse vor Bewunderung! Nur die würdevolle Gesinnung einer edeln Lebensführung haucht über diese formell tüchtigen Versübungen eine gewisse Weihe aus. Und Würde — Würde, wie sie jedem schwungvollen Rhetoriker der englischen Parlamente eigen — verleiht auch der Sprache des Epikers Milton eine salbungsvolle Feierlichkeit, einen rhetorischen Schwung.

Es fehlt allerdings nicht an einigen Stellen von seelenvoller Natürlichkeit, von keuscher Grazie. So die Erzählung der Hochzeitfeier Adams und Evas, deren zarte Lieblichkeit wir gern anerkennen.

„To the nuptial bower
I led her, blushing like the morn. All Heaven
And happy constellations on that hour
Shed their divinest influence. The earth
Gave sign of gratulation, and each hill.
Joyous the birds; fresh gales and gentle airs
Whisperd it to the woods and from their wings
Flung rose, flung odours from the spicy shrub,
Disporting, till the amourous bird of night
Sung spousal and bid haste the evening star
On his hill-top, to light the bridal lamp.“

Ähnlich die Schilderung der nie gekannten Lüsternheit nach Genuss des Sündenapfels. Und wie schon hier, so muss auch betont werden, dass der nationale englische Realismus, sonst in diesem angeblichen „klassischen Nationalwerk“ sich verleugnend, wider Willen triumphiert in der derb naturalistischen Art, mit welcher Milton die übernatürlichen Wesen darstellt. Sein Satan ist ein

gewaltiger Kerl, der unsre Teilnahme erregt. Aber er ist nichts weiter als ein ins Giganteske ausgewachsener Erdensohn, wenn ihn auch ein geheimnisvolles Dunkel umgiebt.

Riesig liegt der Erzfeind hingestreckt, an einen Flammensee gefesselt. Seine Glieder bedecken schwimmend manche Meile, wie das Seetier Leviathan, welches, auf Norweg's Meer schlummernd, der Schiffer für ein Eiland hält und seinen Anker in die schuppige Haut heftet. — Das ist sehr kräftig und sehr real gedacht. Ob es aber „übernatürlich" ist? Man vergleiche die ätherischen Geistergestalten Byrons damit, vor allem dessen Lucifer. Bei Byron's „Mysterien" werden wir ausführlich auf diesen Punkt, die plastische Darstellung transcendentaler Anschauungen, zurückkommen.

Es ist wahr, der Dichter entfaltet einen Aufwand von sogenannter „Phantasie", wenn er die allerheiligsten Sphären, die himmlischen Heerscharen, unter dem Kommando Jesu Christi und die Höllentruppen malen soll. Aber wir gestehen, dass wir uns bei den Gefechten dieser sonderbaren Soldaten eines Lächelns nicht enthalten können. Es geht da lustig her. Wappen, Banner, Rüstungen glänzen, der schneidige Feldhauptmann St. Michael führt 20000 Streitwagen ins Gefecht („I their number heard" meldet naiv der salbungsvolle Barde). Der Streitwagen des Allerhöchsten kommt herangedonnert, wie der des Achilleus oder Agamemnon. Auch giebt es Kanonen und andres Schiessgewehr. Giebt es vielleicht auch Musketen aus jener Zeit, die man auf Gabeln auflegt, oder lange Reiterpistolen? Doch genug, wir haben keine Lust, die Uniformierung dieser buntscheckigen Seraphim zu untersuchen.

Ganz unerträglich, neben der sonstigen pedantischen Gelehrsamkeit des Autors, wirkt in dieser Theodicee auch die Verquickung griechischer Mythologie mit hebräischem Prophetenstil und neuchristlicher Theologie.

Dennoch darf das Verlorene Paradies einen dauernden Wert beanspruchen, weil unter der phrasenhaften „Idealität" der Anschauung ein sehr gesunder realistischer Grundkern verborgen liegt, näm-

lich des Dichters eigener Subjektivismus. Er kann so wenig verheimlichen, wie sehr seine ganze Seele in seiner Dichtung lebt und webt, dass er den 3. Gesang mit einem Hymnus auf das Licht beginnt, um sein verlorenes Augenlicht zu beklagen. In der That hat Milton auch darin Dante nachgeahmt, dass er die Haupteindrücke seines Erdenwallens in sein transcendentales Epos verwob. Es kann kaum ein Zweifel darüber obwalten, dass dem Dichter bei der Schaffung seines Satan die Gestalt Cromwells vorschwebte. Man lese die Stelle im X. Gesang:

„Er ging durch ihre Mitte, unbemerkt,
Plebejisch war sein Ansehn, seine Tracht
Die der gemeinen Krieger, schlicht und arm.
So schritt er unerkannt durch ihre Reihn,
Zum Hintergrunde des gewölbten Saals,
Wo sich der stolze Thron erhob, den er
Mit sicherm Schritt bestieg. Dort sass der Fürst,
Er selber glanzlos in dem goldnen Glanz,
Und unbeachtet liess den Adlerblick
Er schweifen über alle um ihn her.
Dann plötzlich, wie aus einer Wolke schoss
Der Blitz des Herrscherauges — sonnengleich
Erschien sein königliches Angesicht.
Und wundersam verschmolz sich Majestät
Des Himmels mit der Hölle falschem Schein.
Erstaunen fasste, die das Schauspiel sahn.
Sie beugten sich vor dem ersehnten Haupt,
Vor ihrem König, der zurückgekehrt,
Und laut erscholl des Beifalls Jubelruf.“

(Übersetzt von Liebert.)

Das ist mächtig! Das ist Cromwell wie er leibt und lebt!

Seltsam! Miltons Höllenrat gleicht einer Republik düstrer Fanatiker, etwa dem Langen Parlament unter Vorsitz des Lord-Protektors, während die Staatsform des Himmels die absolutistische scheint. Allerdings hat der Thronerbe des Allerhöchsten wenig Ähnlichkeit mit Karl Stuart von Gottes Gnaden!

Milton verdient ferner einen Teil seines Ansehens durch die Würde und Reinheit seiner Sprache, obschon auch hier viel Schleppendes und Schwerfälliges mitunterläuft. Es werden wohl

Wenige ihm das Wagestück nachmachen, ein so umfangreiches Werk in reimlosen Blankversen zu schreiben, ohne ins Triviale und Prosaische zu verfallen. Gleichwohl hat schon Samuel Johnson sein Bedenken dahin geäussert: „So schön die Jamben Miltons seien, wer würde nicht wünschen, dass er Reimverse geschrieben hätte!“ Doch rauscht ein majestätischer Orgelklang in der inbrünstigen Anrufung, mit welcher das hehre Lied beginnt.

— — — — — — — — — — — — — — —

. . „Sing, heavenly Muse, that on the secret top
Of Oreb or of Sinai didst inspire
That shepherd who first taught the closen seed
In the beginning, how the heavens and earth
Rose out of Chaos. Or if Sion hill
Delight thee more and Siloa's brook that flowed
Fast by the oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my advent'rous song,
That with no middle flight intends to soar
Above the Aonian mount.“
Des Menschen erste Schuld, die Frucht des Baumes,
Des untersagten, deren giftige Frucht
Tod in die Welt gebracht, all unser Wehe
Und Edens Einbuss', bis ein Mächtigerer
Uns sühnt' und neu errang den Sitz des Heiles:
Sing, Himmelsmuse, die auf ödem Gipfel
Des Horeb oder Sinai den Hirten
Entflammt, der dem erkorenen Volk zuerst
Gelehrt, wie anfangs Himmel sich und Erde
Entrang dem Chaos. Doch wenn Zions Hügel
Dir lieber und Siloas Bach, der nahe
Des Herren Tempel floss: fleh ich von dorther
Um Hilfe Dich für meinen kühnen Sang,
Der nicht bloss mittlern Flugs den Berg Aoniens
Zu überschweben sucht; denn er erstrebt
In Pros' und Vers noch ungewagte Dinge.*)

(Deutsch von K. Eitner.)

---

*) Auf diese Verse bezieht sich Byron bei den unreifen ästhetischen Regeln seiner „Hints from Horace“:

„ . . . „Of man's first disobedience and the fruit“
He speaks, but as his subject swells along,
Earth, heaven and Hades echo with the song,

„Ungewagt“ und „kühn“ — allerdings. Zions Hügel und der Berg Äonien's als Konkurrenten binnen wenigen Zeilen! Nein, alle Achtung vor so manchen Einzelheiten kann uns nicht darüber wegtäuschen, dass wir hier ein mit Gelahrtheit überladenes pedantisches Opus vor uns haben, das zwar auch nach wirklichen einsamen Moses-Stunden, aber noch mehr nach der Studierlampe riecht. Geniesse wer mag diese dogmatischen Spitzfindigkeiten, diese Hauspredigten Vater Adams über Ehre und Gottesfurcht und geziemende Demut der Frauen, die er im näselnden Ton eines „Heiligen des Herrn“ seiner geduldigen Ehehälfte verliest!

Der letzte bedeutende Dichter Englands, Tennyson, singt in unsrer Zeit den alten Puritaner in folgenden alkäischen Strophen an:

„O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
O skill'd to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages!“ u. s. w.

Wir glauben nicht. Schon jetzt teilt ausserhalb Englands „Paradise lost“ das Schicksal des Klopstock'schen „Messias“: Jeder kennt es und niemand hat es gelesen. Es ist nicht aus dem Stoffe gemacht, der dem Wandel der Zeiten trotzt. Während er scheinbar nach dem Ewigen und Unwandelbaren greift, verliert Milton sich

---

Still to the midst of things he hastens on
As if we witnessed all already done,
Leaves on his pathwhatever seems too mean
To raise the subject ou adorn the scene.

Hier haben wir so recht all jene falschen Lehren der akademischen antirealistischen Auffassung, von welcher Byron selbst später glücklicherweise so völlig abwich. So hat denn auch Addison das Epos als klassisch gepriesen, weil es den hergebrachten Regeln des Aristoteles überall entspricht, und ähnlich Macaulay, worauf wir später zurückkommen. — Wir ergreifen die Gelegenheit, um auszusprechen, dass die englische Kritik ebenso platt, nüchtern und verständnislos war und ist, als die englische Litteratur originell, glutvoll und tief. Über Shakespeare haben die Engländer wenig Bedeutendes zu Tage gefördert, über Byron nur Unsinn; Pope und Milton sind ihnen grosse Klassiker, Byron ist ein überwundener Standpunkt und Shelley wird ebenso überschätzt, wie bei Lebzeiten unterschätzt. Tennyson, Wordsworth werden als grosse Dichter verehrt, und Bret Harte scheint ihnen ein Novellist wie so viele andre.

ins Wesenlose und wird ein blosser Augenblickspoet, der die schwärmerische Geistesrichtung einer Sekte verkörpert.

Sagen wir es nochmals deutlich: Im höheren Sinne des Wortes war Milton kein Dichter, sondern ein gewaltiger, durch strenge Logik und rechtschaffene Begeisterung getragener, Rhetoriker. Sein Aufenthalt in Italien, seine Kenntnis der dortigen Renaissance schärften seinen akademischen Formsinn, und sein geschmackvoller Hellenismus entrückte ihn dem allzu starren Bann puritanischer Einseitigkeit. Doch gereichte auch dies ihm nur teilweise zum Heile. Denn während es seinen Gesichtskreis erweiterte, hinderte es ihn anderseits, den Puritanismus rein und unverfälscht darzustellen. Sein Studium der Antike verlockte ihn endlich vollends ins Akademische. So wagt er denn in der Vorrede seines letzten Werkes „Samson Agonistes" (1671) über das nationale englische Drama mit dem Dünkel eines Ben Jonson (ohne dessen realistische Schöpferkraft) abzuurteln. Dies langweilige, rein lyrische „Drama" stellt nur eine Ode vor, wie denn Milton als echter Rhetoriker eigentlich nur den pomphaften Odenstil meisterte. Die Chöre dieses antikisierenden Dramas (die Einführung von „Chören" und Ähnlichem ist immer typisch und zeigt stets den gänzlichen geistigen Verfall an) sind von Händel in Musik gesetzt. Dafür taugten sie auch und für weiter nichts. Solche blutlose Rhetorik ist gut genug, als Text von der Musik Seele zu gewinnen — wie denn Neigung für musikalische Hilfleistung stets als das untrügliche Merkmal eines Akademikers ohne Elementarkraft erscheint.

So unser Urteil über Milton den Dichter an sich, das wir mit rücksichtsloser Härte („pietätlos" mag es zünftlerische Beschränktheit nennen) auszusprechen für gut befanden. Denn uns ist es darum zu thun, unentwegt zu betonen, dass nur Realismus Poesie erzeugt, und die sogenannte „Idealität" der Auffassung stets mit Rhetorik und akademischer „Klassicität" zusammenfällt.

Vollkommen verschieden aber wird unsre Auffassung, sobald wir uns auf den historischen Standpunkt stellen. — —

Das „Verlorene Paradies“ mochte Milton in Wahrheit das Gedicht seines Lebens, seiner Seele nennen. Denn verloren hatte er alles, sein äusseres wie sein inneres Glück; verloren selbst sein Vertrauen auf den Sieg der alten guten Sache. Verlacht von dem Pöbel aller Schichten, stand der blinde Greis einsam als Überrest seiner gewaltigen Partei inmitten einer verruchten Zeit. Die höllische Orgie der triumphierenden „Kavaliere“ umtoste ihn und entpresste seiner Empörung jene bekannten Verse über die Kinder Belials:

„Zuletzt kam Belial. Unsaubrer fiel
Kein Geist vom Himmel, welcher mehr das Laster
Liebt' an sich selbst: kein Tempel stand ihm wo,
Noch raucht ein Altar. Doch wer mehr erfüllte —
In Tempeln, an Altären, wenn der Priester
Von Gott abfiel, wie Elis Söhne thaten —
Mit Wollust und Gewalt den Tempel Gottes?
An Höfen, in Palästen herrscht' er auch,
In schwelgerischen Städten, wo der Lärm
Der Völlerei die höchsten Türme erreicht,
Und Frevel und Gewaltthat; und wenn Nacht
Die Strassen dunkelt, schweifen um die Kinder
Des Belial, voll Übermut und Wein.

(Deutsch von K. Eitner.)

Wie der grosse Ghibelline Dante den Zorn seiner gedemütigten Partei mit in die Verbannung nahm, so trug Milton in seine Verlassenheit die glorreichen Erinnerungen der Revolution. Die grosse Schlacht zwischen Licht und Finsternis, zwischen Ormuz und Ahrimann, war es, die der gefallene Staatsmann und einst sieggekrönte Publizist noch einmal als Dichter durchfechten wollte. Dieses erhabene Streben hatte ihn als politischen Schriftsteller so furchtbar gemacht allen Heuchlern, Selbstlingen und Sophisten. Mächtig brauste der Sturm der Freiheit aus seinen dröhnenden Worten. Dabei aber wurde seine hochherzige Gesinnung von einem echt englischen, grad aufs Ziel losgehenden, praktischen Verstand geleitet. Mit einer Klarheit und Einfachheit, die an die attischen Redner erinnert, spricht er seine dialektischen Syllogismen aus.

„Würden die Menschen mehr von der Vernunft geleitet, als von blinden Leidenschaften und Gewohnheiten, so würden sie leicht einsehen, wie schlimm es ist, einen Tyrannen zu hegen und zu schützen. Allein da sie in ihrem Innern Sclaven sind, so wünschen sie auch, dass der Staat in derselben schmählichen Art regiert werde. Denn niemand kann die Freiheit von Herzen lieben als gute Menschen. Die andern lieben nicht die Freiheit, sondern die Zuchtlosigkeit, die nie mehr Raum und Nachsicht hat als unter Tyrannen. Daher kommt es, dass Tyrannen selten schlechten Menschen misstrauen, da diese alle von Natur servil sind. Diejenigen aber, in welchen Tugend und wahrer Wert hervorleuchtet, werden von ihnen ernstlich gefürchtet als ihre rechtmässigen Herrn und Gebieter; auf ihnen ruht der Fürsten Hass und Argwohn.“

Wir haben uns erlaubt, die schlussfolgernden Worte gesperrt hervorzuheben. Hat man je die republikanische Strenge mit einer so zermalmenden Beweiskraft und mit so unnachsichtlichem Stolz sich äussern hören? Es geht wie ein Klirren von Waffen durch Miltons Prosaschriften. Man glaubt Cromwell vor der Schlacht von Dunbar zu hören: „Der Herr hat sie in unsre Hände gegeben!“ Oder Washington's Befehlwort in seiner ehernen kalten Ruhe auf den Eisschollen des Delaware. Wie Moses vom Nebo aus das gelobte Land der Freiheit erblickt, so jauchzt die männliche Begeisterung Milton's auf, ob auch die Gesetzestafeln des Sinai zerschmettert und die Abtrünnigen das goldene Kalb umtanzen.

„Ich habe das gefahrvolle Wagestück unternommen, meine Mitbürger zur rechten Zeit zu warnen. Wohl weiss ich, dass die Sprache der alten guten Sache nur noch als eine Stimme in der Wüste gilt, dass ich nur zu Bäumen und Steinen spreche und gleich dem Propheten nur die Erde als Zuhörer habe. Aber sei auch diese Schrift der letzte Odemzug der sterbenden Freiheit, vielleicht wird Gott einst aus diesen Steinen, aus dieser Erde

Männer erwecken, welche der Rückkehr nach Ägyptenland Einhalt thun.“ („Ready and easy way to establish a free common wealth.“)

Diese begeisternde Heldenkraft seiner Prosa hat der Dichter in die andachtsvollen Gebilde seiner metaphysischen Dichtung zwar kaum mit hinübergenommen. Die scholastische Rüstung erdrückt ihn hier, raubt ihm die Leichtigkeit, mit welcher seine politische Polemik wuchtigen Schrittes ihre gepanzerte Ferse auf das Gewürm der Lüge und Niedertracht stampfte. Aber wohl verstand seine Zeit, wem der Schmerzschrei des Verlorenen Paradieses galt und wer zur Selbstläuterung, zur Verachtung weltlicher Herrlichkeit im Wiedergewonnenen Paradies gemahnt wurde. Es war der niedergeworfene Puritanismus, der seine grollende Stimme erhob und mit neuen Thaten drohte.

So gewinnt denn auch „Samson Agonistes“ eine Bedeutung weit über die künstlerische hinaus. Milton selbst, man fühlt es sofort, ist der biblische Held, der im Streite wider Heiden erblindet, der aber, beschimpft und verlassen, in ungebrochenem Mannestrotz seine Besieger verachtet. Nicht ohne erschauerndes Mitgefühl können wir den Weheschrei des Gefangenen vernehmen, dass er elender sei als der schwächste Wurm, der im Staube kriecht, aber sieht, indessen er hilflos im Dunkeln taste, ein Narr jedes Narren, ein Spielzeug der Verfolger. — Furchtbar greift es an unser Herz, wenn der arme Greis uns aus der Fülle bitterster Erfahrung versichern darf, dass des Alters Siechtum, die Schmach der Armut, der Druck der Sklavenketten erträglich sei neben dem einen Unsagbaren: „Blind unter Feinden sein!“ Wessen Auge thränenleer bleibt bei der rührenden Frage, warum Gott es so gemacht, dass nur der zarte winzige Ball des Auges Licht gewähre, statt dass Licht frei durch alle Poren strömen dürfe, — der besitzt kein menschliches Gefühl.

Da steht er nun, der Unselige, sein wankelmütiges Volk, durch Laster entartet, um ihn her. Sie preisen ihre Knechtschaft, sie lohnen dem Befreier, dem Simson-Cromwell, mit Neid und Arg-

wohn. Unter das Joch eines noch elenderen Despoten fügen sich willig die feilen Verräter. Aber unbeugsam in seinem Stolz, unversöhnlich in seinem heiligen Hass ragt der Blinde noch aus der Masse hervor und brüllt seinen Schmerz in alle Winde. Und die Zuversicht verlässt ihn nicht, dass der alte Gott die Götzen dennoch zerschmettern werde, und was ihn auch bedrohen möge, stets wird er Gottes und seines geliebten, abtrünnigen, auserwählten Volkes würdig bleiben.

Wahr ist's, ich unternahm es ganz allein,
Ich Einzelner, dem frechen Feind zu trotzen
Und zu behaupten meines Landes Recht.

Und er durfte es. Denn er war mehr als Einer von Vielen, ihn hat Gott erkoren und ihm seltene Kraft geschenkt, um seinem Volk die Freiheit zu erobern.

Wenn sie verkannten ihren besten Freund,
Gebunden mich den Unterdrückern sandten,
So zeigt dies nur, dass sie der Knechtschaft wert
Und Knechte sind bis heute sie geblieben.

Doch indem er so die Schwäche der Seinen niederdonnert, wächst ihm die alte Kraft, und so kommt denn über ihn der Geist des Herrn und seine Seele stirbt mit den Heiden, die Philister in seinem Sturze begrabend.

Prophetisch verkündet der blinde Seher des Puritanismus zugleich seines Meisters Cromwell und sein eigenes Los, in eins verschmolzen, der zweifelnden Welt. —

So trat echtes und angeschautes Leben, wenn auch akademisch verblasst, in den Oratorien unseres religiösen Didaktikers hervor; so gewannen die schemenhaften Höllengeister bei ihm realistische Umrisse, weil ihm die trotzigen Gestalten der Revolutionszeit dabei vorschwebten; so wurde er etwas Besseres als der „Tasso Englands", wie er sich, befangen in den falschen Poesiebegriffen der ausser-englischen Renaissance, so sehnlich wünschte — wurde durch die blutvolle Kraft seines ethischen Pathos der Demosthenes seiner Zeit.

So mochte denn ein grösserer Dichter, als ihm vergönnt war zu werden, der gewaltige Erbe des alt-angelsächsischen Radikalismus, 144 Jahre nach Miltons Tode, der den ehrwürdigen Sänger am 8. November 1674 ereilte, — so mochte Byron in der Widmung des „Don Juan" sein Andenken feiern, indem er ihn allen Renegaten und Servilen als Muster gegenüberstellt:

If, fallen in evil days on evil tongues,
Milton appeal'd to the avenger Time,
If Time the Avenger execrates his wrongs
And makes the word Miltonic mean „sublime" —
He deig'nd not to belie his soul in songs,
Nor turn his very talent to a crime;
He did not loathe the Sire to laud the Son,
But closed the tyrant-hater be begun.

Think'st thon, could he — the blind Old Man — arise
Like Samuel from the grave, to freeze once more
The blood of monarchs with his prophecies,
Or be alive again — again all hoar
With time and trials, and those helpless eyes
And heartless daughters, worn and pale and poor;
Would he adore a sultan? he obey
The intectellual eunuch Castlereagh? — —

Milton war ein Kriegsmann und ein Priester. Seine klare Vernunft, seine tüchtige Bildung, sein leidenschaftlicher Drang nach Wahrheit und Gerechtigkeit wappneten ihn zu seinem ehrenhaften Wirken. Unversehrt vom Schmutze der Welt, in unwandelbarer Rechtschaffenheit, erhielt er seine Seele keusch und mannhaft. Allerdings artete seine kriegerische Selbstzucht, seine Widerstandsfähigkeit teilweise in Starrheit und teilweise in die Krankheit der Priester- wie der Kriegerkaste aus, nämlich in mönchisch abgeschlossenen Hochmut und Unfehlbarkeitswahn. Von Natur allem Pharisäismus fremd, erging er sich später in brahminenhafter Selbstbeschaulichkeit, welche freilich auch zur Stärkung seines gerechten Abscheus gegen das Schlechte beitrug. Milton war ein guter Hasser. Immer streitbar, in den Harnisch seines lautern Gewissens gehüllt,

fiel er auf dem Felde der Ehre, den scharfen Stahl seiner Feder in der Hand, alle Wunden vorn und mit gerunzelter Stirn — unbeugsam wie ein Priester, der den Märtyrberuf erwählte.

Er war ferner ein Gelehrter, ein unbestechlicher Forscher nach den Quellen der Wahrheit. Sein umfassendes Wissen, sein staunenswerter Fleiss und sein logisch geschulter Scharfsinn befähigten ihn dazu. Aber er entging nicht dem Fluche und Schatten der Gelehrsamkeit: der Pedanterie. Er tritt gar schwer auf, selbst wo er sich in jene lichten Regionen aufzuschwingen sucht, wohin ihm das viehische Lustgewieher betrunkener Schranzen und Schergen nicht nachdringen konnte. Ungeschlacht holt seine polemische Keule aus; er ist ein wenig plump, dieser Milton. In ungeheuren weitschweifigen Perioden, sei es in seiner Prosapolemik, sei es in seiner Poesierhetorik, wälzt er seine Ideen und Vorstellungen dahin. Allerdings atmet hier alles eine ebenso verhaltene wie nachhaltige Kraft. Diese verschwenderisch hingeschleuderten, endlos ausgesponnenen Metaphern sind von pomphafter Majestät und selbst seine ausschweifende Grobheit, die ihm ein wahrer Luxus und stilistischer Selbstgenuss zu sein scheint, erinnert an Luthers Kernigkeit. Auch der milde Einfluss hellenischer Prosaisten ist hier in der härteren Natur eines rauheren Himmelsstrichs verarbeitet und dient nur dazu, den masslosen Prophetenstil dieser fanatischen Jesaiasflüche zu verfeinern.

Aber ein Dichter von Gottes Gnaden, ein geborener Dichter war Milton nicht. Ein langer Umweg führte ihn zufällig in einen Vorhof der wahren Dichtkunst, nachdem er in seinen lyrischen Jugendwerken nichts als ein glänzender Formalist, ein anstandsvoller Akademiker gewesen war. Seinem Geiste fehlt die Beweglichkeit, die fieberische Schnelligkeit des gestaltenden Gefühls. Von dem ungezwungenen Instinkt einer wahren Künstlerseele besass er keinen Gran.

Auch entfaltete er als Künstler keine rechte Eigenart, sondern als emsig spürender Humanist, der den Honig klassischer Bildung

zusammenträgt, und als gelehrter Eklektiker ahmt er die Stilformen seiner Vorgänger nach, wenn er ihnen auch einen besonderen Milton'schen Hauch verleiht. Sein musikalisches Gefühl war fein und sein Sinn für das Malerische an den Gemälden der Renaissance gebildet. Aber seine Harmonien bewegen sich in eintöniger Feierlichkeit, weil ihnen das grosse Erfordernis echter Poesie, die Leidenschaft, mangelt. Seine farbenglänzendsten Schilderungen sind bunt und kalt; sie entbehren des tiefen gesättigten „Tons", welcher der Palette eines Tizian und Rubens eignet, weil ihnen ein anderes Erfordernis der Kunst, die glühende Sinnlichkeit fehlt.

Diese kalten blut- und geschlechtslosen Deklamationsbilder des Neuplatonikers gewinnen erst tiefere Schatten und wärmere Lichttöne, sobald das Individuelle zum Vorschein kommt und der Dichter, wenn auch ziemlich willkürlich, seine eignen Erlebnisse und Leiden in seine nebelhaften Kosmogenien verwebt. Wenn man seine eigenen Leiden bejammert und aus seinem Leben erzählt, wird auch der Stumpfeste beredt und der Unempfindlichste vergeusst Thränen — über sich selbst. Nun sind aber Milton's Leiden erhabener Art, sie sind nicht rein persönlich, sondern patriotisch, und unter dem Einfluss so einschneidender Motive wird sogar Milton, der Philosoph und Pedant, lebendig und dichterisch.

Es ist wahr, diese idyllischen Familienszenen aus dem englischen Landleben, welches hier als „Paradies" sich brüstet, haben uns Gähnen verursacht. Die Ansprachen und Abhandlungen sind uns lästig geworden, wie Milton selbst als Pamphletist uns manchmal durch seine Gründlichkeit, Gediegenheit und Biederkeit aufdringlich und lästig erscheint. Diese Elohim, die wie olympische Götter Nectar und Ambrosia verzehren, oder gar mit Adam sich zu irdischem Essen mit gesundem Appetit niederlassen, und vor dem offiziellen Repräsentations-Jehova und seinen lächerlichen Zeremonien die Waffen präsentieren, wirken geschmacklos. Aber diese Welt dürrer Abstraktionen und moralisierender Vernunft, die sich umsonst abquält visionär zu werden, dieses dumpfe Chaos

hochtrabender Afterpoesie, die weder Poesie noch Prosa, wird mit einem Schlage entzündet und belebt, sobald der Dichter in der Gestalt Satans seine politischen Leidenschaften ausspricht. Hier wird er zum ersten Mal leidenschaftlich und ebendarum poetisch. Die banale „Idealität" verschwindet vor dem Realismus des subjektiven Gefühls. Unauslöschlicher Grimm, nie erliegende Willenskraft, Rachedurst und Mut, der sich niemals beugen will noch kann — es sind dieselben Züge, die wir in Byrons Mysterien wiederfinden werden. So überwindet der Republikaner in Milton den Gelehrten und Priester und macht ihn für Augenblicke zum Dichter.

Wieder erkennen wir denn an einem ausserordentlichen Beispiel die grosse grundlegende Wahrheit, dass selbst, wo der Realismus durch angeborene Unfähigkeit und falsche Prinzipien erstickt wird, noch eine letzte Rettung bleibt, um aus dem Akademischen sich emporzuraffen: die Subjektivität.

Dieser strenge politisch-praktische Geist war mehr als ein Dichter, er war ein grosser Mann. Und so ist denn seine verworrene und verfehlte Dichtung ein verehrungswürdiges geschichtliches Denkmal. Wie aus Erz gehauen steht das Bild dieses echt germanischen Helden vor dem Auge der Nachwelt. Er und Cromwell ergänzen einander. Und wenn je die Posaune eines jüngsten Gerichts die Toten Englands erwecken könnte auf dieser stolzen Insel, die so fruchtbar an grossen Männern wie keine ausser der heiligen Erde von Hellas, so werden diese Beiden Hand in Hand stehn als glorreichste Zeugen des Angelsachsentums und der guten alten Sache.

„ . . What supports me, doest thou ask?
The conscience, friend, to have lost them overplied
In Liberty 's defence, my noble task,
Of which all Europe rings from side to side.
This thought might lead me through the world's vain mask,
Content, though blind, had I no better guide.

Das ist etwas Besseres als ein gutes Sonett, das ist das Hochgefühl eines ganzen edlen Lebens, das sind Worte, die uns entflammen wie eine edle That. Und schreiben durfte sie nur Einer, nicht Shakespeare, nicht Burns, nicht Byron. In diesen Worten liegt beschlossen, was unsterblich fortwirken und unvergänglich bleiben wird von John Milton dem Puritaner.

DIE FRANZÖSISCHE SCHULE.

Die moderne Sittenkomödie.

I.

Nach der Rückkehr der Stuarts entfesselten sich auf der britischen Insel alle niedrigen und bösen Instinkte der Menschennatur. Ein Hexensabbath tollte sich aus, der die Urkunden jener Zeit auf eine Stufe stellt mit Petronius, Zeremonienmeister Sr. Göttlichkeit Kaiser Neros, oder dem braven Burkhart, Zeremonienmeister Sr. Heiligkeit Papst Alexander Borgias. Aber man muss der „Bande" Karl Stuarts doch den Vorrang zugestehen, da sich mit der grauenhaftesten Verderbnis hier eine elementarische Roheit paart.

Die Engländer entblöden sich nicht (z. B. Alison), den kontinentalen Völkern ihren unterthänigen Hundesinn vorzuwerfen, als ob das britische Volk nie einen solchen Vorwurf verdient hätte. Aber jener Lakaienadel, der die sechzigjährige Queen Bess als „schönste Cynthia" und „jungfräuliche Vestalin" angebetet, erniedrigte sich jetzt so weit, vor dem elendesten aller elenden „Gesalbten des Herrn", dem Kotmenschen Karl Stuart, sich im Staube zu wälzen. Seine herrlichen Kavaliere verehrten in ihm das Muster viehischer Entsittlichung.

Dieser würdige Monarch besass jedoch ein gewisses, wenn auch kindisches und geschmackloses, Interesse an der Kunst, besonders am Theater. Letzteres schon prinzipiell aus Hass gegen den Puritanismus. So kann man ihn denn ohne Übertreibung als Schöpfer einer neuen Bühne bezeichnen. Er prägt derselben die zwei leitenden Triebfedern seines erlauchten Wesens auf: die Franzosensucht und die Immoralität.

Es ist nun bekanntlich gang und gäbe, diese Zeit nationalen Verfalls auch als Zeit des litterarischen Verfalls zu beklagen. Wie sollte das auch in England anders möglich sein, wo eine unreife Baby-Ästhetik den Wert eines Schriftstellers nach seiner sogenannten Moral bemisst! — Allein Poesie und Moral sind beides in ihrer Art sehr schöne Sachen und in ihrer höchsten Entfaltung sind sie sogar eins. Wo die gewaltigen Renaissance-Dichter gross waren, da waren sie auch moralisch. Und wurden sie unmoralisch, so verleugneten sie auch die Poesie.

Ganz anders steht dies aber bei den geringeren Talenten und geringeren Gattungen der Poesie, besonders bei dem Lustspiel und Roman. Hier verzeichnet man im Gegenteil die bedauerliche Thatsache, dass durchschnittlich „Immoralität" und Talent, „Moral" und Impotenz als identisch gelten müssen. Dies lässt sich noch auf andere Schulbegriffe, wie „Realismus" und „Idealismus", „Pessimismus" und „Optimismus", anwenden. „Realisten" und „Pessimisten" entwickeln meist mehr Begabung und — Idealität, als die Pseudo-Idealisten der Klassizität. Die Welt jedoch will dies nicht Wort haben und vielleicht waltet hier ein tiefes mechanisches Gesetz ob, ohne welches die konventionelle Gesellschaftsordnung nicht denkbar wäre.

Es darf also als selbstverständlich angenommen werden, dass ein pedantischer Rhetoriker wie Addison das „Verlorene Paradies" als Krone aller englischen Poesie pries, und ebenso, dass sein Ebenbild im 19. Jahrhundert, Macaulay, die Stuart'sche Sittenkomödie als absolut verwerflichen Schund verdammt. Wir jedoch, die wir keine „moralischen", sondern rein ästhetische Absichten verfolgen, können uns diesem Urteil nicht anschliessen. Die englische Litteratur konnte schlechterdings nicht mehr ärger verdorben werden, als es durch die Kavalierpoeten und die Allegorien Miltons und Bunyans geschehen war. Auf diesem schlimmen Abwege stolzierte die britische Verspoesie auch rüstig weiter bis ins 19. Jahrhundert. Da blieb es denn doch ein Trost, dass wenigstens die Bühne sich

teilweise vor dieser poetischen Verderbnis schützte durch die — moralische Verderbnis. Denn dies Durchbrechen aller Anstandsschranken, diese Entfesselung einer schier tobsüchtigen Brutalität der Empfindung schwemmte zugleich die Schminke der Affektation mit fort, all die Schönpflästerchen, welche späterhin die Züge der Natur vollends entstellen sollten.

Diese cynischen Komödienschreiber fassen das menschliche Leben rein physisch auf, sie kennen nur das Tier im Menschen. Während die Tragiker der Renaissance gleichsam einen in höhere dichterische Regionen erhobenen Zola darstellen — denn auch sie betonen rücksichtslos die Gesetze des animalischen Lebens — schufen diese Stuart'schen Farceure gleichsam eine Naturgeschichte des Menschenviehs, in welcher nur der Geschlechtstrieb und die Fressbestialität als mögliche Faktoren gelten und neben den Gattungsexemplaren der Nana's die Gervaise's und Katharina Maheude's eine unbekannte Spezies bilden. Diese Herrn weisen jede Verfeinerung der Individualitäten ab, sie kennen nur Rasse und Rassentrieb. Aber in ihnen selbst steckt auch Rasse, in all diesen geistigen Ausschweifungen.

II.

Karl II. that in seiner Art das Möglichste, um das Theater zu heben. Er sandte den besten damaligen Schauspieler Betterton nach Paris, um die dortigen Bühneneinrichtungen zu studieren. Er beehrte jede Première mit seiner allerhöchsten Anwesenheit und unterstützte ab und zu die Talente. Bühnenschriftstellerei wurde ein recht einträgliches Gewerbe, durch das man zu Wohlstand gelangen konnte. So drängte sich denn alles zu dieser Gattung hin; Offiziere, Hofleute, Noblemen vom höchsten Range arbeiteten für die weltbedeutenden Bretter. So schrieb der sehr ehrenwerte Herzog von Bukingham, der sich als Mitglied des berüchtigten Cabal-Ministeriums den Pranger der Unsterblichkeit verdient hat, 1672 seine witzige Posse „The rehearsal" („Die Theaterprobe"), worin

er Dryden aufs bitterste verhöhnte. Der Staatsmann Sir William Temple, ein Pfeiler der Dynastie Wilhelms von Oranien, widmete sich als eleganter Dilettant der ästhetischen Polemik und trat für den alleinseligmachenden Kunstwert des antiken Dramas ein. Überhaupt wurde kräftig hin und her polemisiert, meist mit heftigen Persönlichkeiten gewürzt. Hierin that sich der Geistliche J. Collier hervor, welcher in einer schon früher erwähnten Schrift die sittliche Verdorbenheit des damaligen Theaters bekämpfte, übrigens auch selbst läppischer Vorurteile voll. Dies geschah 1689.

Es war auch nötig. Denn die vornehme Welt hatte dem grossen Haufen der Nation eine Weltanschauung aufgezwungen, welche Kotzebue'sche Rührseligkeit mit einer Frivolität verband, die allmählich zu einer nie dagewesenen Zuchtlosigkeit der Sprache und Ruchlosigkeit der Gesinnung ausartete.

Der äussere Firnis der Bildung vermochte bei der „guten Gesellschaft" nicht die brutalste Roheit zu verstecken. Die Französelei führte keineswegs zu dem eleganten Geschmack und den feinen Sitten des Bourbonischen Hofes, sondern nur zu einer widerlichen Affektiertheit, die an den Euphuismus der Renaissance erinnerte. Der Umgangston sollte nämlich durchwegs pointiert und epigrammatisch werden. Aber statt der Bonmot-Jagd, die beiläufig fast immer den aufgeregten verwöhnten Grossstädten eigen ist und heut in Berlin grassiert wie früher in Paris, kam hier nur eine trostlose Häufung gequälter Pikanterien zum Vorschein. Es ist für moderne Leser eine wahre Marter, diese angeblich witzigen Dialoge zu verfolgen, wo Herr und Diener sich gegenseitig in geistreichelnden gesuchten Wortspielen überbieten. Darunter muss natürlich nicht nur der natürliche Redefluss, sondern auch die Charakteristik leiden.*)

Dazu kommt noch die alberne Unsitte, welche leider der alte Ben Jonson inauguriert hatte, den Personen Namen zu geben, die

*) Meisterhaft hat Bulwer im „Devereux" diese Gesellschaft geschildert, wobei allerdings der schurkische Bediente Desmarins direkt den Kulissengestalten der Stuart-Komödie nachgebildet erscheint.

ihren Charakter sogleich anzeigen sollen. Man denkt da sofort an Marionetten.

Allein dem ist nicht so. Die lose Moral, die lockere Leichtfertigkeit des Welttons in diesen Stücken war denn doch mit einer wirklichen Leichtigkeit und Lebendigkeit in der Ausführung verbunden. Trotz aller fratzenhaften Zusätze, durch welche Französelei und falsche Kunstprinzipien die Sittenkomödie entstellten, blieb der Grundkern eines urwüchsigen, ob auch rohen, Realismus bewahrt.

Allerdings herrscht nicht mehr die gesunde Derbheit des älteren englischen Theaters vor. Das Raffinement und die Absichtlichkeit dieser zotenreissenden und unzuchtschwelgenden Ruchlosigkeit verbreitet einen Haut-gout von Verwesungsstoffen. Auf die Dauer stösst es selbst den Skeptiker und Cyniker ab, alles Edle konsequent in den Staub gezogen und als Heuchelei geleugnet zu sehn. Tritt bürgerliche Tugend auf, so wird sie als lächerliche Sonderlingsgrille verspottet. Hingegen galante Dämchen, gewandte Zöfchen und kecke Ehebrecher — das sind die Zierden der menschlichen Gesellschaft. Ein wüster Bösewicht findet Wohlgefallen vor den Augen dieser würdigen Witzbolde.

Die Hauptsache bleibt immer, dass man Witz habe. „Witz" ist das grosse Schlagwort der Zeit. Jeder Begriff von Poesie scheint so völlig verschwunden, dass ein Poet mit dem Ehrennamen eines „Wit" (Witzbold) ausgezeichnet wird. Man ging in die Kaffeehäuser „to see the wits", worunter auch der ehrwürdige Dryden verstanden war. Und was für ein Witz! Ein frostiges, nüchternes Ausklügeln galanter oder zweideutiger Redensarten.

Man konnte auch kaum etwas Anderes von Leuten erwarten, wie Rochester und Sedley, die eigentlich nur an zwei Orten sich wohl fühlten und dahin gehörten. Wir meinen ein anrüchiges Haus oder, was aufs Gleiche hinauslief, den Hof Sr. Majestät Karls des Vielgeliebten zu St. James.

Was soll man von einer Zeit denken, wo eine junge vornehme Dame wie Aphra Behn, Tochter des Gouverneurs von Surinam, die

in ihrem Anti-Sclavereiroman „Orinoko“ als Vorläuferin der Frau Beecher-Stowe immerhin moralische Tendenzen bekundet, sich in zahlreichen Komödien von jeder Scham und Weiblichkeit entblösst.

Wycherley (1640—1715) entfaltete in seinem edlen Erstling „Die Liebe im Walde“ eine solche Gemeinheit, dass die schändliche Buhlerin Barbara Palmer, als Königsmaitresse zur Herzogin von Cleveland erhoben, von lebhafter Sympathie ergriffen wurde. Sie gab ihm dieselbe auch sofort zu erkennen, indem sie von ihrem Wagen aus den schmucken „Dichter“, — pardon „Wit“ — und gerissenen Weltmann mit Worten begrüsste, deren zarte Anmut heut einer Stallmagd Verlegenheit bereiten würde. Wicherley aber war „witty“ genug, um der edlen Donna die Spitze zu bieten. Er verstand und — machte ihr seine Aufwartung. Schöne Seelen finden sich.

Seine folgenden drei Stücke „Der Gentleman als Tanzmeister“, „Die Frau vom Lande“ und „Der Freimütige“ zeichnen sich aus durch all jene wohlwollende Niedertracht und gemütliche Lumperei, welche sowohl des trefflichen Autors als seiner Standesgenossen Weltlauf kennzeichnete. Wicherley nämlich ebensowohl wie Congreve und Dryden waren Leute von Stand, aus reicher altadliger Familie. Sie blickten daher mit Verachtung auf die alten Dramatiker herab, weil diese nie Zutritt zur „feinen Gesellschaft“ erlangt hätten. Glücklichere Enkel! Zarter eleganter Weltton in diesen Komödien aus den höchsten Kreisen! Wohl mochtet ihr über Shakespeare's Unfeinheit spöttisch die Nase rümpfen! Denn einen solchen Düngerhaufen von Zoten, Zweideutigkeiten, Schimpfwörtern und barbarischen Flüchen, solche Naturschreie viehischer Brunst, wie in diesen saubern Schöpfungen, hat man eigentlich nie vorher noch nachher vernommen.

Den Inhalt der „Frau vom Lande“ zu erzählen wäre eine Beleidigung. Und was Wicherley's geistreichstes Opus, den „Plaindealer“ betrifft, so überwiegt den Ekel des modernen Kritikers an diesem Gewirr von misanthropischer Scheusslichkeit ein stilles Er-

götzen. Denn der alte Sünder hat allen Ernstes hier Idealfiguren schaffen wollen, ohne auch zu ahnen, dass seine, Shakespeare entlehnte, Viola zu einem mannssüchtigen Mädel und sein kerniger Schiffskapitän zu einem rechten Nichtsnutz missraten sind.

Im Grunde genommen lässt sich von Congreve (1670—1729) ganz dasselbe sagen. Die Schamlosigkeit der Auffassung ist die gleiche, aber auch die lebendige Charakterzeichnung und lustige Situationsspannung. Wir persönlich geraten erst in ästhetische Entrüstung, sobald Dryden und seine Schule die Verworfenheit in oratorischen Wortschwall und korrekte Tiraden kleiden. Dies verstand (z. B. in „The Orphan") besonders Otway, ein düsterer Mensch, der mit krampfhaftem Hohngelächter, wie sein sterbender Pierre in „Venice preserved", den Tod im Herzen, den schändlichsten Begierden Worte lieh und mit grässlichem Behagen sich an jeder Schurkerei seiner vergifteten Phantasie berauschte. Auch bei Congreve erregt jede Verführung einer Unschuld und jeder Ehebruch einen satanischen Jubel*), der aber bei diesem begabten Manne trotz aller Lüsternheit nicht ganz so anstössig wirkt, wie z. B. bei Georg Etherege (einem Zechkumpan des verworfenen Bukingham), weil Congreve's witzsprühende Munterkeit durch ihren Esprit nicht nur blendet, sondern sogar manchmal erwärmt, indem sie sich zur Höhe echten Humors erhebt.

Auch nahm die Schlüpfrigkeit nach Vertreibung der Stuarts allmählich ab. So in den Lustspielen von Farquehar (1678—1707), einem früh zerrütteten Talent, und von Vanbrugh (1668—1726), worin insofern eine Sittenverbesserung vorwaltet, als das Laster sich hier zwar fünf Akte hindurch gütlich thut, dann aber unterliegt, und die Tugend sich mit breiter Geschwätzigkeit zu Tisch setzt.

Ästhetisch betrachtet, lag darin keine Verbesserung, im Gegenteil. Das frische Laster ist gesunder, als die erzwungene Tugend.

---

*) Congreve war ein Geck und Streber, dem die Weiber wie üblich nachliefen. Siehe hierüber Thakeray's „Life of the English Humorists".

Wenn wir eine Schwachheit bekennen dürfen, so müssen wir unsre Vorliebe für den Frechsten von allen, für den Lump Wicherley, aussprechen. Denn, um eine englische Phrase zu brauchen, „there is no nonsense about him", ihm haftet keine Spur von Humbug an. Mit cynischer Offenheit wälzt er sich im Schlamme der Wollust — und tanzt nackt, wie die damalige geheime Wüstlinggesellschaft der „Ballers", auf seinem Bühnenkarneval herum. Mit eherner Stirn und dem besten Gewissen predigt er Karl und seinem Hofe, dass alle Weiber Buhlerinnen, alle Männer rohe Schurken seien und, wer von Tugend rede, bloss der abgefeimtere darunter. Wenn er die bübischen Begierden der Sinnesmenschen entblösst, ekelt er sich und hat zugleich wie Mephisto „seine Freude dran". — In der entnervten Blasiertheit ihrer abgestumpften Seelen suchen diese „Gentlemen" sich einfach zu amüsieren, sich und ihr Publikum, mit der bunten Verwirrung ihrer Karikaturen und Persiflagen, welche zugleich Ohrfeigen und Nasenstüber gegen die Menschheit enthalten. Das Alles ist nur ein Rausch, um sich zu betäuben, aber es ist nicht das Glück; düstrer unzufriedener Spleen lagert wie undurchdringlicher London-Nebel („fogg) über der qualmigen Orgie. Wie greise Roués sich Rutenstreiche versetzen lassen, um sich zu stacheln, so züchtigen diese geilen Satiriker sich selbst, und ihr Publikum, mitgetroffen von den schnalzenden Peitschenhieben, wiehert vor wollüstigem Kitzel.

Denn wohlgemerkt, diese schonungslosen Gemälde des Lebens, die uns mit so viel Esprit und unbändiger Frechheit hingekleckst werden, sind wahr, durchaus wahr. Die Umgebung dieser Bühnenherrscher und ihr Publikum können ihnen ja keine bessere Meinung von der menschlichen Natur beibringen. Drüben in der Hofloge sitzt Sr. geheiligte Majestät, dieser nimmersatte Moloch des Genusses à la „Morgen-wieder-luschtik"-Jerome, inmitten seiner Maitressen und nickt, bei jeder Sentenz über die Schlechtigkeit des menschlichen Herzens, Beifall. Er muss es ja wissen, er und sein London.

Und hier erkennt der unparteiliche Ästhetiker die Grenze für des Moralisten Entrüstung. Dass diese scheusslichen Sittengemälde volle Berechtigung für ihre Zeit haben, ist erwiesen. Nun, die Wahrheit hat immer Recht und ist immer schön. Freilich wird man einwerfen, dass wir zwar selbst den geistvollen Historiker der Bürgerkriege, Staatskanzler Clarendon, ob auch der Anständigste unter dieser Schwefelbande, für einen elenden verächtlichen Streber halten müssen; dass jedoch auch ein Algernon Sidney und Russel in dieser Epoche lebten. Aber ach, auch diese sind nach unsern Ehrbegriffen bemakelt, denn sie nahmen reiche Geldgeschenke vom französichen Landesfeind!

Ja, wir gehen noch weiter. Lady Fidget in Wicherleys „Love in a wood" spricht die schönen Worte*) über ihr Geschlecht:

„Our virtue is like the statesman's religion, the Quaker's word, the gamester's oath, and the great man's honour, but to cheat those that trust us."

Das passt für ihre Schwestern aus jener Zeit, und wer wird es Wicherleys derbem Realismus verübeln, wenn er aus Molières Agnes und Celimene in seiner Entlehnung dieser Figuren ein paar geile Freudenmädchen zurechtschneidert. Gewiss, aber es passt nur für jene Zeit, mag man antworten. Zugestanden. Allein wer zweifelt, dass die düstersten Cynismen über die Menschennatur teilweise der Wahrheit entsprechen müssen? Die Damen der Stuart-Komödie gebrauchen die zierliche Redeweise, welche zum mindesten eine stets unveränderliche Klasse, welche wir „ces dames" nennen wollen, noch heute ebensogut wie damals handhabt. Die „Gentlemen" aber denken und reden, wie noch heut im Jahre des Heils 1886 Mitglieder manches Jokeyklubs bei Spiel und Sport, oder auch Kellner, Zuhälter und manche andre Spezialitäten der unteren Schichten zu reden pflegen.

---

*) Ein Pendant dazu lieferte der vor Spleen halbverrückte Rochester in übrigens meisterhaft antithetischen Versen: „When she is young, she . ." Doch wir brechen ab.

Die Maske wechselt, das physische Muskel- und Nervensystem bleibt dasselbe und ebenso gewisse soziale Bedingungen. Wir können diese Verbrecherkomödie nicht verdammen, denn sie hielt ihrer Zeit den Spiegel vor und nicht nur — ihrer Zeit.

Das „klassische" Drama.

Inmitten der litterarischen Bewegung jener Tage erhebt sich eine anspruchsvolle Erscheinung, John Dryden (1631—1700). Seine Vertheidiger, darunter Sir Walter Scott, welcher seine Werke später neu herausgab, haben für ihn angeführt, dass er als Privatmann anständig und trotz seiner polemischen Ader neidlos und wohlwollend gewesen sei. Gleichwohl wird man die Mohrenwäsche nicht so weit treiben können, abzuleugnen, dass er aus dem Renegatentum geradezu ein Geschäft machte. Eine der Dirnen Karls II. hat er einmal mit — Cato verglichen! Unglaublich, aber wahr.

Beim Tode des Lord-Protektors lieferte Dryden „Heroic stanzas", von denen wir die letzte Strophe mitteilen wollen:

His ashes in a peaceful urn shall rest,
His name a great example stands to show
How strangely high endeavours may be blest,
Where piety and valour jointly go.

Schon diese kleine Probe zeigt den pointierten Stil Drydens. In diesem Pointieren lag das eigentliche Kunstideal der neuen französischen Schule beschlossen. Pope bildete diese Auflösung eines sogenannten Gedichts — oder sagen wir richtiger, einer abgemessenen Quantität Verse — in eine Reihe zugespitzter Epigramme zur höchsten Meisterschaft aus. Als die passendste Form dafür wählte man paarweis gereimte fünffüssige Jamben und nannte dies eintönige Versmass das „Heroische Couplet" (kehrt der Reim drei-

mal wieder „Triplet“ *). Es wurde noch später von Campbell, Rogers, Moore und Byron mit Erfolg benützt.

Sobald Cromwells Gebeine ausgescharrt und der Ahab, Karl Stuart, in die Arme seiner getreuen Unterthanen zurückgeeilt war, besang der Besinger des grossen Toten den lebenden Zwerg. Denn der Lebende hat immer Recht und ein lebendiger Hund ist den Menschen lieber als ein toter Löwe. Das ahnt ja schon Homers Achill als Schattenfürst im Hades. „Asträa Redux“ hiess Drydens herrliches Lobgedicht. Nach solcher Leistung, die ihm des Hofes Gunst und die Würde eines Poeta Laureatus eingebracht, pries der gefügige Dichterling sich immer hübsch weiter durchs Leben. Den schmachvollen Seekrieg mit Holland und den grossen Brand von London und die Fortschritte der Royal Society in den Naturwissenschaften — das alles besang er im „Annus mirabilis.“ (1666).

Doch blieb der Virtuose des Lobens nicht ganz frei von der kleinen Schwäche, den Unterliegenden zu schmähen, indem man dem Sieger schmeichelt. Denn in seinem allegorischen Zeitgedicht „Absalon und Ahitophel“ geht er gar strenge mit seinem früheren Gönner, Herzog Monmouth, ins Gericht, sobald derselbe bei Sedgemor geschlagen war. Und als nun gar sein allergnädigster Herr Jacob II. offen den Katholizismus begünstigte, da hielt es unsern gefälligen Freund nicht länger. Zwar hatte er früher giftige Verse gegen das Papsttum geschleudert, doch leicht vergisst ja die Welt und der Himmel hat mehr Freude über einen Bussfertigen als über alle Gerechten. Also trat denn Dryden eiligst zum Katholizismus über.

Die Welt ist blind und verstand ihn nicht oder glaubte ihn nur zu gut zu verstehen. So hagelte es denn Invektiven. Wie verteidigt man sich gegen solche, wenn man ein Dryden ist? Nun, man schreibt allegorische Lehrgedichte „Die Laienreligion“ und „Hinde und Panther.“ Er schrieb dergleichen noch mehr, z. B. seine

*) In Rogers' „Columbus“ wird ein solches Triplet allen Ernstes durch eine Seitenklammer im Druck hervorgehoben!

Cantante auf den Cäcilientag oder das sogenannte „Alexanderfest", zu welchem Händel eine begleitende Musik herstellte.

Da wir dies Alles gar nicht ernst nehmen, so begnügen wir uns mit der trockenen pragmatischen Erwähnung. Von diesem Verfahren können wir auch nicht bei den zahlreichen Tragödien abweichen, in denen Dryden teils den Stil Corneille's kopierte und den Reimvers auf die Bühne verpflanzte, teils Shakespeare unbarmherzig plünderte, wie in seinem „Alles aus Liebe oder die Welt schön verloren".*) Er benutzte überhaupt, ohne Rücksicht auf den Vorwurf des Plagiats, alles was ihm zwischen die Finger kam. Sogar aus Miltons „Verlorenem Paradies" schneiderte er ein Melodram zurecht. Auch Molière hätte mit seinem in falsch citierender Sinnverdrehung so berühmt gewordenen Satz: „On reprend son bien, où on le trouve" (nicht „on prend son bien, où on le trouve"!!) seine englische Zeitgenossen oft kollegialisch ermahnen dürfen (z. B. bei Drydens „Amphytrion").

Über seine Komödien (die verhältnismässig gelungenste ist „Marriage à la Mode", die wohl Hogarth zu seiner gleichnamigen Skizzen-Serie begeisterte) lässt sich so ziemlich dasselbe urteilen, wie über die anderen Erzeugnisse dieser Art, die wir oben beleuchtet haben. Doch gehören sie zu den schwächeren.

Viel interessanter und sogar gewinnender zeigt sich uns dieser Nachahmer und Plagiator, dieser Eklektiker und allegorische Pamphletist, sobald wir ihn als Kritiker und Ästhetiker betrachten. Hier erklärt es sich uns endlich, warum ein Analytiker wie Taine, der nie auf das abstrakt Ästhetische selbst, sondern auf das kulturhistorische „Milieu", sein so zu sagen naturwissenschaftliches Augenmerk richtet, diesem Afterpoeten eine so umfangreiche Würdigung

*) Eine Verballhornung von „Antonius und Kleopatra". Der Titel ist ganz charakteristisch für den Inhalt und Beides für die damalige Anschauungsweise. Während Shakespeare die erotische Leidenschaft als Verderberin männlicher Tugend mit mitleidigem, aber ernstem Tadel schildert, ist die Erotik für Dryden das einzig Lebenswerte. Siehe übrigens in Band II ein ähnliches Gedicht Lord Byrons (Seite 263).

widmet. Freilich bleibt nicht ausgeschlossen, dass Taine mit seinem französischen Geschmack sich von den durchgehenden Anklängen und Neigungen Drydens für das Louis Quatorze-Drama sympathisch angemutet fühlte.

Dryden hat einige Zeilen geschrieben, die uns versöhnlich für ihn stimmen. Diese sind enthalten in seinem berühmten „Essay über dramatische Poesie" (1667) und lauten etwa so:

„Unter allen neueren und alten Dichtern war Shakespeare derjenige, der den grössten und umfangreichsten Geist besass. Ihm standen alle Bilder der Natur vor Augen, und nicht Mühe brauchte er aufzuwenden, um sie zu zeichnen, sondern er that es mit leichter Hand. . . Bei jedem Gegenstande, der seines Genius würdig, ragt er über alle andern Poeten hervor, wie die Cypresse über niederes Gebüsch." (Eigene Übertragung).

In der Erkenntnis solcher Wahrheit sprach er es aus, gewiss zum Entsetzen seiner Zeitgenossen, dass Shakespeare, Ben Jonson, Massinger, Webster dem „Geschlecht der Riesen vor der Sündflut" glichen. Ja, er verstieg sich so weit, die berüchtigten „Drei Einheiten" der Franzosen zu bespötteln und die endlosen Alexandrinerreden „unnatürlich" zu finden. Aber ach, in seinen eigenen Versuchen merkt man gar wenig von dieser so kühnen und scharfsinnigen Weisheit, und was er richtig tadelt, gerade darin sündigt er. Er unterfing sich, den „Sturm" und „Troilus und Cressida"*) für die elende Stuart-Bühne „einzurichten", d. h. zu einer Art von dramatischen Opern-Feeerien zu verwässern. Dabei entwickelt er alle Schwächen Corneille's und Racine's ohne deren Vorzüge. Bekanntlich spielt in allen verderbten und lasterhaften Epochen die „Tugend" (la vertu!) immer in der — Schriftsprache eine bedeutende Rolle. Denn wo die That und der Begriff eines Dinges fehlen, da stellt

*) Die gute Cressida wird hier als keusche und treue Liebende dem verehrten Publiko dressiert vorgeführt! Warum auch nicht! Hatte Dryden doch den Ödipus des Sophokles seiner Barbarei entkleidet und dem Verständnis seiner hochgebildeten Zeit nähergerückt, indem er eine — galante Intrigue einflocht!

ein Wort zur rechten Zeit sich ein. Mit der schauderhaften Tugend in Drydens „Aurengzeb", „Eroberung von Granada" u. s. w. könnte man den ganzen Richardson vergiften und den seligen Tartuffe vor Ärger zum Cynismus bekehren.

Angesichts solcher Leistungen und im Hinblick auf die zeitgenössische Komödie mochte dieser unglückliche, wissentlich wider den Heiligen Geist sündigende Epigone wohl den gewaltigen Schatten des Herakles dräuend vor sich emporsteigen sehen und schaudernd bekennen, dass „trotz all seines Stolzes, ihn geheime Scham (secret shame) bei Shakespeares geweihtem Namen durchdringe." —

Was Drydens Schule im Drama leistete, stand natürlich auf demselben traurigen Niveau. Der „klassische" Stil der Franzosen feierte sentimentale Triumphe in Congreve's „Trauernde Braut", in Rowe's matten stelzbeinigen Rührstücken und später in Addisons „Cato", der seinen vorübergehenden Sensationserfolg Parteizwecken verdankte, indem man viele Anspielungen darin auf das missliebige Toryministerium und Marlborough bezog.

Gleichwohl stossen wir in dieser allgemeinen Décadence nicht ohne Erstaunen auf ein paar leidliche Talente, welche in einiger Hinsicht, auch durch frühen Tod und liederlichen Lebenswandel, an die alten Dramatiker erinnern. Der schwatzhafte Chronikeur dieser Epoche, Pepys, fällt über „Othello" und „Sommernachtstraum" das tiefsinnige Urteil, dass man selten etwas so Elendes geschrieben habe. Dryden aber und seine ästhetischen Jünger sahen das eigentliche Muster des klassischen Stils in Lösung der Aufgabe, Shakespearischen Realismus in französischer Alexandrinerrhetorik vorzuführen!

Diese schönen Theorien hatte sich auch Thomas Otway (1651—85) zu Herzen genommen. So bestahl er denn Shakespeare ununterbrochen und verhunzte sein Eigenes wie das Gestohlene durch gründliche „Klassizität" des Stils. All seine Dramen (worunter ein „Don Carlos") strotzen förmlich von Rhetorik und Langeweile. Sie erregen „Furcht und Mitleid", wie es die laut Dryden allein-

seligmachende Horazische und Aristotelische Poetik gebeut — Mitleid mit dem Autor und Furcht vor seinen Phrasen. Überhaupt beginnt jetzt mit Otway das lehrhaft moralisierende Besserungs-Drama.*) Allein sein „Gerettetes Venedig“ („Venice preserved“) enthält doch mancherlei tüchtige Züge; Pietro, Jaffier und die holde Belvedera, der geile Senator sind wirkliche lebenatmende Gestalten, die Handlung schreitet rasch und kraftvoll vor, und auch die Sprache durchzittert hier und da eine blutvolle dramatische Verve.

Noch bedeutender angelegt, aber völlig verwildert, schwankte Nathanael Lee (1657—1693) als echter Schüler Drydens zwischen dem französischen Einfluss und dem altenglischen Drama hin und her. In dem Grössenwahn dieser „Klassiker“ befangen, unterfängt er sich, in einer Vorrede seinen historischen Spektakeldramen eine Mischung Shakespeare'scher Majestät und Fletcher'scher Anmut nachzurühmen. Es stak aber nichts davon in seinen Werken, sondern nur eine krampfhafte Sucht nach dem Erhabenen, die ihn ins Verzerrte und Hyperbolische hineintrieb.

Den richtigen Abschluss fand diese ganze Richtung in Eduard Ravenscroft, der Shakespeares' „Titus Andronikus“ zu einem Monstrum umarbeitete, neben welchem das Urbild für Pensionsmädchen bestimmt scheint. Solche Kost behagte den Nerven der tapferen Kavaliere und Hofdamen, welche freudebrüllend mit ihren Lorgnons und Fächern das Schauspiel genossen, wie den Puritanern vom Henker die Eingeweide ausgerissen wurden. Zaubert man sich diese ganze verbuhlte, verschmutzte, bluttriefende Baalsgesellschaft von Prinzen und Kavalieren aus den Annalen jener Zeit vor Augen, so läuft es einem heiss und kalt über den Rücken und einen Mann von Ehre überkommt es, als ob er noch nachträglich dies Gezücht mit dem „Schwert des Herrn und Gideon“ in Stücke hauen möchte.

---

*) So predigt Southerne in „The fatal marriage“ (1694) am Schluss: „Indem wir unsere Kinder allzustreng strafen, machen wir uns all der Übel schuldig, die aus ihrem Unglück erwachsen. Nur der Himmel hat das Recht zu strafen.“ Bravo, Vorhang fällt.

Aber eine neue Zeit stieg mit dem Oranier und seinen Hannoverschen Nachfolgern herauf. Wollust und Grausamkeit mässigten sich und verschwanden; die Frivolität blieb.

Die Aufklärer.

In Scribes „Glas Wasser" wird gar erbaulich geschildert, wie eine Veränderung der europäischen Machtsphären durch ein Glas Wasser bewirkt wurde, welches die Herzogin von Marlborough auf die Robe der Königin Anna verschüttete. Diese böswillige Erfindung widerlegt sich selbst. Denn die Königin trank zwar tüchtig, aber nie Wasser — wie ihr Kosename „Schnaps-Annchen" (Brandy Nan) zur Genüge anzeigt. Gleichwohl blühte unter ihrer Regierung die milde Herrschaft des Thees empor und die ästhetischen Theesalons dieser Epoche haben durch ihre gütige Protektion der englischen Poesie mehr geschadet, als alle Feinde derselben.

Auch der erste Feldherr Englands errang für Schnaps-Annchen die grössten Siege und verübte für sich selbst die grössten Schurkereien. Allerdings mag Macaulay hier etwas übertrieben haben, um so mehr er geradezu feindliche jakobitische Pamphlete gegen Marlborourgh als authentische Quellen benützte. Aber es bleibt nach Abzug aller Übertreibung genug, um uns diesen Schürzenstipendiaten, Armeelieferanten-Betrüger, Schwindler, Intriguanten und Helden in einem Lichte zu zeigen, das ganz seiner elenden Epoche entspricht. So nennen wir denn den grossen Marlborough die typische Figur dieser unerfreulichen Zeit und ihren passendsten Dichterherold den kleinen Alexander Pope.

Die äusseren Verhältnisse haben sich inzwischen unaufhaltsam glänzender gestaltet. Ungeheure Reichtümer sind in der Metropole zusammengeflossen. *) Albion hat 5 Millionen Einwohner, davon

*) Die Chronisten jener Zeit berichten mit Staunen, dass London 330000 Pfund an Warenzöllen jährlich zahle.

sind 500000 an der Themsehauptstadt zusammengedrängt. Der Erbauer der Paulskirche und Entlehner der Bramante'schen Peterskuppel, Christofer Wren, schuf die Paläste der Geldaristokratie. Der Theaterdichter und Baumeister Vanbrugh erbaut das Greenwich-Hospital und das Haymarkettheater. Man hat gepflasterte Strassen und Laternenpfähle. Die wichtigste Neuerung aber stellt das Kaffeehaus vor. 1652 wurde das erste eröffnet, bald gab es unzählige. Jede Klasse hat ihr bestimmtes Kaffeehaus, es giebt litterarische, kommerzielle und höfische Stammcafés, fast alle eine politische Parteimeinung vertretend.*)

Wie man zu Shakespeares Zeiten in der „Mermaid" zusammenkam und mächtige Kannen Canariensekt vertilgte, so hockt man jetzt in Will's Kaffeehaus mit dem Altmeister Dryden am Kamin beieinander oder später im „Türkenkopf", wo der schreckliche Pedant Dr. Johnson als Haupt der Tafelrunde Orakel aus seinem breiten Munde speit und wie ein Walfisch arbeitet, um Trivialitäten („truisms" nennen das die Briten) zu Tage zu fördern. Hier findet man Oliver Goldsmith, den Maler Reynolds, den Tragöden David Garrik.

1622 war die erste Wochenschrift „Weekly news" erschienen. Dann folgten die sogenannten „Mercuries", harmlose Intelligenzblättchen, und nachdem der grosse Brand 1666 gewissermassen ein neues London äusserlich aus den Flammen erstehen liess, wurde die erste Zeitung, die „London Gazette" gegründet, die aber auch sich kaum über den Rahmen eines Lokalanzeigers erhebt.**) Da endlich am 19. Februar 1704 erschien die erste Nummer der „Review", in welcher der wackere Kämpe Daniel Defoe zuerst eine selbständige Meinung vertrat. Von diesem Zeitpunkte an datiert der beispiellose Aufschwung der periodischen Presse in England,

---

*) Für die Tories gab es z. B. „Button's Kaffeehaus."

**) Siehe die treffliche Monographie von K. Böddeker: „Die öffentliche Meinung in England im 16. Jahrhundert." (1886).

durch welche zugleich die Macht der öffentlichen Meinung unendlich gesteigert wurde.

Die „Review“ erschien bis 1713, umfasste nicht nur Politik und Handelsangelegenheiten, sondern auch das, was der Herausgeber „scandal club“ nannte, nämlich „über Poesie, Kritik und dergleichen.“ Diese Zeitschrift enthielt wahrscheinlich den Keim zu den beiden berühmten Zeitschriften, welche eine innere Umwälzung der Litteratur bewirkten — zu dem „Tatler“ und „Spektator“ von Addison und Steele.

In dieser periodischen Presse wurde, besonders durch Addison, die neue Gattung des „Essays“ gegründet. Hier wurden die wichtigsten Angelegenheiten in oberflächlichem Plauderton entschieden, und jene unterhaltsame Belehrsamkeit eingeführt, welche die Poesie zur rhetorischen Prosa popularisierte und der Wissenschaft ihre Strenge nahm. Männer von der höchsten Geistesbildung und gesellschaftlichen Stellung waren entzückt, ein Mittel gefunden zu haben, das Publikum fortlaufend und wiederholt anzureden. Die politischen Meinungen eines Bolingbroke und Shaftesbury, die kritischen Theorien von Johnson, Pultenny, Makenzie, die weltliche Weisheit Lord Chesterfields begannen sich mit einem Eifer journalistisch zu bethätigen und mit einem Behagen ihre Schätze auszukramen, welche ebensowohl für ihre Klarheit wie für ihre Seichtigkeit sprachen.

Periodische Kritik wurde von jetzt ab ein steigendes Bedürfnis, je mehr die Bücher sich vermehrten. Überall sprossten neue Journale wie Pilze aus der Erde, zur Verallgemeinerung der Bildung und zum Ruin der wahren Litteratur. Von jetzt ab beginnt die Ära des Feuilletons und Essays. „The schoolmaster is abroad“, das „Penny-Magazin“ reist im Lande umher.

Wir wollen daher gleich vorwegnehmend erwähnen, dass gar bald der neugegründeten „Monthly Review“ die „Edinburgh Review“ folgte, welches die Krone der periodischen Kritik und der allgemeinen Litteraturverschlechterung anzeigt. Dann tauchten

auch die „Quarterly Review“ und „Blackwoods Magazin“ auf, wodurch die besten Schriftsteller des Tages immer mehr zur oberflächlichen Tagesarbeit verlockt wurden. Anstatt Bände zu schreiben, schrieb man Artikel. Daher hat Bulwer*) sehr Recht, wenn er äussert: „Litterarische Werke von eines Bacon prächtiger Auffassung sind die Frachtschiffe der Zeit — diese Ladung wird jetzt auf Fahrzeuge verteilt, die nach einer dreimonatlichen Fahrt für immer versanken.“

Dies gilt natürlich nur für die Prosaisten. Aber nur die Prosa herrschte, konnte ja herrschen in dieser poesieverlassenen Periode. Was für eine Poesie darf man von einer Zeit erwarten, in welcher Pope mit gereimten Essays auftrat und darob als grösster aller Dichter angestaunt wurde!

Es liegt nicht im Plan dieses Werkes, die Kämpfe der sogenannten Aufklärung gegen die englische Hierarchie zu verfolgen. Auch die Grundlagen der politischen Traditionen wurden von der revolutionären Richtung der neuen Reflexionspoesie angetastet, und es lag in der Lage der Dinge, dass der erbitterte Widerstand des Buchstabenglaubens und des Kastengeistes erst recht den Streit verschärfte, welcher endlich zur Zersetzung und zum Untergang des ganzen mittelalterlichen Systems führen musste.

Von diesem Standpunkt aus werden die englischen Freidenker jener Zeit in der Geschichte der Menschheit ehrwürdig bleiben. Aber es darf darum doch nicht geleugnet werden, der Überschätzung Loke's und seiner Schule gegenüber, dass nicht eine einzige Persönlichkeit von der kompakten Grösse Voltaires in England aufgetreten ist. Die Rolle Englands im 18. Jahrhundert war keine bestimmende und bahnbrechende. Dies Jahrhundert des Skeptizismus hat nur zwei typische Gestalten und Ewigkeitsmenschen erzeugt, Voltaire und Friedrich den Grossen.

Dass aber Loke (1632—1704), ob auch sein auf Erfahrung und Beobachtung gegründeter Sensualismus, so charakteristisch er

*) „England und die Engländer“, Buch IV Kapitel 2. Ein Buch, das übrigens auch viel schiefe Urteile enthält.

für den starren Realismus des englischen Geistes, von der deutschen Metaphysik mit Recht belächelt wird, für die Freiheit des Menschen und religiöse Toleranz im weitesten Umfang eintrat, — das soll ihm nicht vergessen werden. Auch die ironischen Rationalisten wie Gibbon, Shaftesbury und Bolingbroke, und die fanatischen Deisten wie Toland, Collins, Tindal u. s. w., in welchen letzteren man ein Aufleben des streitbaren Independenten-Geistes erkennen mag, haben in ihrer Art redlich mitgewirkt im Befreiungskriege der Menschheit.*)

National aber waren sie nicht und das ist stets der rechte Prüfstein für den Wert eines litterarischen Produkts. Nur das ist gross, was aus den Tiefen des Mutterbodens herausgewachsen. Alle miteinander waren sie französisch verseucht. Auch konnte es der Aufklärung ihrem inneren Gehalte nach fürwahr nicht förderlich sein, dass ihre Vertreter zugleich als Vertreter gallischer Leichtfertigkeit erschienen. Die Schriften dieses Jahrhunderts sind, mit verschwindenden Ausnahmen, höchst unsittlich und zwar im tieferen Sinne.

Allerdings gelingt es, mit schneidender Schärfe den Aberglauben jedweder Art zu negieren. Aber man wagte auch den Idealismus, im wahren Sinne dieses viel gemissbrauchten Wortes, zu negieren. Selbstbeherrschung und Tugend verwandeln sich unter dem falschgestellten Mikroskop dieser Herrn zu Chimären; egoistische Beweggründe allein werden anerkannt. Freilich geschieht dies in einer milden gemässigten Form, unähnlich den französischen Encyklopädisten und ihrem fanatischen Eifer, in welchem, trotz all ihrer eigenen Theorien, der Psychologe mit wohlwollendem Mitleid eine entschiedene Ideologie entdecken dürfte. Für Pope, den verehrten „Dichter" dieses sophistischen Aufkläricht, lenkt sich die mensch-

*) Wer sich übrigens des Näheren über einige dieser geistigen Freimaurerverbindung unterrichten will, der lese in Hettners „Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts" das II. und III. Buch des ersten Teils.

liche Maschine nur vermittelst zweier Räder, als da sind: Selbstsucht und Vernunft.

Überall wird das Handgreifliche, Gemeinnützige, Unterhaltende als das allein Verständige gepriesen. Diese Anschauung leitete auch eine andere Schule, die von Addison, Johnson, Richardson gegründet wurde, welche die Freidenkerei mit langweiliger Moralität verquickte und in Wahrheit von der echten Moral nur den Namen borgt.

Freilich entsprach Addison mit seinen moralischen Wochenschriften nur einem allgemeinen Bedürfnis.

Die Besten der Nation hatten sich schon lange von dem grenzenlosen Cynismus der Hofkreise angeekelt gefühlt und in den breiten Schichten des Bürgerstandes regte sich der alte Puritanismus, der doch tief genug Wurzel geschlagen. Addisons Auftreten musste daher von lebhaftem Beifall begrüsst werden.

Er beobachtete die Welt mit klarem Auge und mit überlegenem Ernst. Sein Geschmack war „klassisch", also schlecht. Aber seine sittenreine Haltung, welche den Zeitgenossen um so mehr imponierte, als man einen Autor ohne schlechte Aufführung bisher nur im Fabellande vermutet hatte, wirkte wohlthätig. In die Litteratur selbst drang jenes gentlemanlike Dekorum ein, das Addison als Mensch im Leben zu behaupten strebte. Allerdings war eine Nüchternheit damit verbunden, die zu ödem Formalismus, zu äusserlichem prüdem Anstand, zu jener Respektability in weisser Battistkravatte verlockte, die seither in der englischen Gesellschaft den Ton angiebt.

In den Schriften Addisons (1672—1719) und Steeles (1676—1729), um welche sich eine Gruppe von sogenannten „Stilisten" bildete, macht sich eine falsche rhetorische Bildung breit. Sie sind Dialektiker und Sophisten. Bei ihnen ist die Schriftstellerei eine erlernbare Kunst; man muss nur das Kunsthandwerk beherrschen, nämlich den wohlgeregelten Stil und die Zierlichkeit der Ausdrucksweise. Das Gerät zur Erlernung dieses Handwerks braucht man nicht weit zu suchen: Es besteht in scharfem Verstand und

einer gediegenen klassischen Bildung. Daher schuf Addison als Grundlage seines Weltruhmes einen ebenso seichten als elegant geschriebenen Essay über antike Münzen. Gereimte Übersetzungen aus den rhetorischen Reflexionstiftlern der Römer wie Virgil und Horaz hatten ihn vorbereitet, gereimte Chroniken bei offiziellen Gelegenheiten loszulassen, wie seine „Campaign" zur Verherrlichung des Marlborough'schen Sieges bei Blenheim. Diese rhetorischen Übungen empfahlen ihn jedoch seiner Partei, den Whigs, so sehr, da man damals alle irgendwie talentvollen Leute für Parteidienste zu züchten suchte, dass er in der diplomatischen Karrière Staffel um Staffel stieg, nach und nach Unterstaatssekretär und Staatssekretär (Minister) wurde und die Hand der Gräfin Warwick gewann, nach welcher er wohl weniger ob ihrer reifen Schönheit, als wegen des in ihm wie in den meisten Engländern wurzelnden Snobtum schmachtete, um in die vornehme Kaste zu gelangen. Sein Einfluss sowie der seines Compagnons, des immer fidelen und immer bezechten Steele, der in jeder Beziehung den strikten Gegensatz des feierlichen Addison bildete, beruhte lediglich auf jenen berühmten Wochenschriften, welche Beide gemeinsam erscheinen liessen. In Addisons Hand gewann die Zeitung ihren heutigen Charakter. Die Litteratur ward Handlangerin der Politik. Die Politik allein bestimmte die Richtung der Autoren.

Am 12. April 1709 erschien der „Tatler" („Plauderer), am 11. März 1711 der „Spektator" („Zuschauer"). Beide Wochenschriften erzielten einen ungeheuren Erfolg. Dieser scheint an sich ganz berechtigt, da seichte Tageslektüre schon dann gelobt werden muss, wenn sie wie hier edlere Elemente aufweist. Der Unterhaltungsstoff ist überaus reichhaltig, der Vortrag klar, warm, und nicht ohne geistreiche Feinheit. Hingegen können Addisons ästhetische Kritiken nur ein Lächeln erwecken, da sich hier die ganze Beschränktheit seines akademischen Wissensdünkels offenbart. Seine massenhaften Moralismen sind nicht minder „klassisch", nämlich gerade so konventionell und hohl wie die Sentenzen Racines und

Boileaus. Letzterer, den auch der selige Dryden als „admirable" angebetet hatte, ist Addisons Abgott, nebst den dazu gehörigen Schulbegriffen von Aristoteles. Überhaupt würde der Wert, den immer noch die herkömmliche Litteraturzopferei auf diesen vielfach ungeniessbaren Autor legt, völlig unverständlich und — unverständig bleiben, wenn nicht die ironische Ader des abgeschliffenen Weltmanns ihm hier und da neue Seiten unmittelbarer Lebendigkeit erschlossen hätte, die ihn zum Vorläufer des englischen Sittenromans stempeln. Seinen Landjunker Sir Roger de Coverley und seinen Stadtstutzer Will Honeycomb hat Addison mit glücklichem Griffel und sicherem Takt entworfen, obschon auch diese Figuren uns im „Spektator"-Club auf die Dauer ermüden. Zu einem gewissen Schwung erhebt sich Addison erst dann, wenn sein patriotisches Gefühl erregt wird. So in den Besuchen, die er Westminster Abbey abstattet, und seiner Schilderung der Londoner Börse oder richtiger des englischen Weltmarkts, dessen bunten Trubel, dessen steigende Schiffahrt, dessen gesteigerte Warenproduktion in tausend Fabriken und Manufakturen ihn freilich wohl anregen mochte.

Addison war ein Gentleman. Sein Gewissen so rein und glattgebürstet wie sein Rock, seine Haltung so gerade und penalmässig abgemessen, wie seine Grundsätze und Gefühle. Er war ein glücklicher und tugendhafter Mann und schüttelte mit kaltem Missfallen sein schönes würdevolles Diktatorhaupt (er musste immer einen Kreis von Satelliten um sich haben, die ihn in Buttons Kaffeehaus als Senat umringten) über diejenigen, welche weder glücklich noch tugendhaft erschienen. Allein, ihm fiel es leicht, glücklich zu werden, da man ihm von Jugend an alle Wege ebnete. Es fiel ihm leicht, tugendhaft zu bleiben, da er weder Genie noch Leidenschaft besass.

Den Engländern sagt sein Charakter zu, weil sie sowohl mit der Männlichkeit als der kaltnüchternen Weltlichkeit desselben sympathisieren. Wir jedoch können ihm ebenso wenig Geschmack ab-

gewinnen, als seinem berühmten Freund und Bruder in Marsyas, dem grossen Ästhetiker Dr. Samuel Johnson (1709—84). Bei diesem scheint die sklavische Französelei, trotz seines sonstigen John Bullismus, womöglich noch grösser, der Anschauungskreis noch enger. Phantasie gilt nichts, Vernünftelei alles. Schaffen, Gestalten schaffen überlässt man Barbaren wie Shakespeare; der feingebildete Mann eines fortgeschrittenen Zeitalters reflektiert bloss und bringt die Reflexion in zierlich gehobelte Verse. Zwischen Poesie und Rhetorik sinkt jede Scheidewand, falls von Poesie überhaupt noch die Rede sein kann. In seinem „Lives of the most eminent English poets" (1781) thut dieser grobe Weise der Welt kund und zu wissen, dass Pope das höchste Dichterideal vorstelle, dass Milton ein schwulstiger Schwätzer, Fielding und Sterne Gassenjungen, Macpherson's Ossian und Percys Balladensammlung der Greuel alles Greuels seien. Shakespeare, gemessen an der kanonischen Autorität der französischen Klassiker, ist ein Unglücklicher (vergleiche man damit Addisons herrlichen „Cato"!!), der im Grunde doch ein gewaltiges Talent besessen haben mag, aber zu Grunde ging, weil ihm kein Johnson belehrend zur Seite stand. Geht doch — man denke! — bei ihm gar oft die Tugend unter! Nirgend wird das höchste Ziel des Dichters erkennbar, moralische Besserung zu predigen! Das didaktische Element in Shakespeare ist gering; daraus kann man auf das Übrige schliessen!

Und dabei verteidigt dieser wunderliche Kauz den alten William noch in einzelnen wichtigen Fragen! Denn Johnsons gesunder Menschenverstand streifte ursprünglich gewiss ans Ungewöhnliche. Seine wirre Lebensweise und sein absonderlicher Charakter*) vermehrten jedoch in ihm die Neigung fürs Paradoxe bis zum Unerträglichen.

---

*) Es widerspricht der Anlage dieses Werkes, biographische Details zu bieten, falls diese nicht zur Erklärung einer grossen Erscheinung nötig sind. Übrigens haben die Engländer ja ein rührendes Spezialwerk über Johnson, den berüchtigten Wälzer Boswells (1791).

Die moralischen Wochenschriften Johnsons „Der Flaneur“ („Rambler“) und „Müssiggänger“ („Idler“), sowie sein Lehrroman „Rasselas“ und seine Lehrsatiren „London“ und „Eitelkeit menschlicher Wünsche“ möchten wir mit etwas kühner Wendung ebensogut, wie sein berühmtes „Wörterbuch“ und seine Textkritik Shakespeares, eine geistvoll-pedantische Kompilation nennen. Alles zusammengesuchte Gemeinplätze in erschrecklich „klassischer“ Form.

Ein schlichtes Pathos ist allerdings der Grabschrift nicht abzusprechen, welche Johnson auf den armen Arzt Levett verfasste.

Well tried through many a varying year
See Levett to his grave descend.
Officious, innocent, sincere,
Of every friendless name the friend.

In misery's darkest cavern known,
His useful care was ever nigh,
Where hopeless anguish poured the groan,
And lonely want retired to die.

No summons nocked by chill delay,
No petty gain disdained by pride,
The modest wants of every day,
The toil of every day supplied.

His virtues walked their narrow round,
Nor made a panse nor left a void;
And sure the Eternal Master found
His single talent well employed.

Eine Probe seines sonstigen Versstils wird dem verständigen Leser eine Mischung von achtungswerter realistischer Auffassung mit pomphaft epigrammatischer Rhetorik verraten.

Couldst thou resign the park and play, content,
For the fair banks of Savern or of Trent;
There mightst thou find some elegant retreat,
Some hireling senators deserted seat,
And stretch thy prospects o'er the smiling land
For less than rent the dungeons of the Strand;
There prune thy walks, support thy dropping flowers,
Direct thy rivulets and twine thy bowers,
And while thy grounds a cheap repast afford,
Despise the dainties of a venal lord.

There every blush with nature's music rings,
There every breeze bears health upon its wings:
On all thy hours security shall smile
And bless thine evening walk and morning toil.

Bei dieser kalten Scholastik*) begreift man denn wohl, dass dieser Gottsched alle lebensvollen Neueren mit seiner Geringschätzung beehrte. Auch zeigt sich in „Rasselas" und „London" nur die grämliche Unzufriedenheit des Gelehrten, nirgends die erhabene Schwermut des Dichters.

Wir begreifen schwer, warum Johnson selbst Swift verdammte, da er selbst unseres Erachtens in seiner Heftigkeit, Grobheit und Allesbesserwisserei sowie in seinem grämlichen Juvenaltum nichts als ein Swift ohne Genialität ist. Aber eben diese Genialität wird Johnson abgestossen haben, da er als absoluter Litteraturmonarch die Ansicht Friedrich Wilhelms III. teilte, dass ein Genie stets ein liederlicher Staatsbürger sei. Hingegen begreifen wir vollkommen, warum Carlyle diesen „Heros" mit so aberwitzigen Lobsprüchen überhäuft. Johnson ist ein Carlyle ohne Schwung, aber ebenso bissig und braminenhaft, als Mensch allerdings vielleicht „heroischer".

Diese Schule didaktischer Lehrgedichte verzweigte sich leider seit jener Zeit immer weiter und führte stets nur zu platter Vernünftelei, uneingedenk jener Worte Schillers, von der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge", welche auch in englischer Übertragung populär geworden sind, weil sie den Begriff der Poesie veranschaulichen:

Clothing the palpable and the familiar
With golden exhalations of the dawn.

---

*) Charakteristisch ist auch seine Grabschrift auf Hogarth:

The hand of him here torpid lies,
That drew the essential forms of grace.
Here, closed in death, the attentive eyes,
That saw the manners in the face.

Wir können dies Kapitel nicht schliessen, ohne auf einen wichtigen äusseren Umstand hinzuweisen, der uns durch Addisons Ministerschaft nahegerückt scheint. Wir werden in einem späteren Abschnitt noch allgemeinere Streiflichter auf den Geist der damaligen Gesellschaft werfen, hier aber nur die Thatsache verzeichnen, wie sehr das litterarische Metier sich damals materiell gehoben hatte. Dies wohl hauptsächlich durch jenen ausserordentlichen Bildungsdrang, der die englische Aristokratie (zumal wenn wir sie mit dem deutschen Junkertum vergleichen) stets beseelt hat. Die Sidneys, Surreys, Sackvilles, Southamptons und Essex lebten in anderer Form wieder auf. Es gehörte schlechterdings zum guten Ton, die Litteratur mit klingender That zu unterstützen. Daher mögen die englischen Litteraten wohl beklagen, dass mit der Demokratisierung der Gesellschaft im 19. Jahrhundert jenes „goldene Zeitalter" in alle Winde zerstoben sei. „Golden" allerdings, denn das Federhandwerk hatte damals einen goldenen Boden. Jede Partei schätzte es sich zur Ehre, aufstrebende litterarische Talente durch Staatspensionen und Sinekuren zu fördern und an sich zu fesseln.

Selbst solche ausgemachte Roués wie der Earl von Wharton*) und der Herzog von Queensberry protegierten arme Schriftsteller. Der Letztere weinte sentimental über seinen Freund Gay. Als der eigentliche Mäcenas aber erwarb sich einen klassischen Ruf der poetische Dilettant Lord Halifax, diese Zierde des Kit-Cat-Clubs.**) Wir lesen über ihn bei Samuel Johnson: „Addison machte den Anfang mit dem Lobe des Halifax und alle Dichter der Zeit, ausser Pope und Swift, folgten dem Beispiel." Er ward mit Dedikationen ordentlich gemästet, denn keiner, der ihm eine Dedikation brachte, blieb unbelohnt. Thakeray hat eine Liste der einträglichen Stellen,

---

*) Vicekönig von Irland, starb als Rebell. Swift hat ein grimmiges Pamphlet gegen ihn geschleudert. („Epistle to the Earl of Wharton"). Er protegierte Young.

**) Dieser Club umfasste die ausgezeichnetsten und vornehmsten Mitglieder der Whigpartei.

die man in jener Zeit an Schriftsteller verlieh, zusammengestellt. („English Humorists", 2. Kapitel.) Da mochte Voltaire wohl seufzen: „En Angleterre les lettres sont plus en honneur qu'ici".

Man sage, was man will: Dieser Eifer, dies Drängen des Adels nach dem Umgang mit geistigen Aristokraten, — diese geistigen Genüsslinge wie Lord Bathurst, der sich noch Lawrence Sterne als der alte Freund von Pope und Swift und „geniuses of that cast" vorstellte, oder Bolingbroke — gereichen der damaligen Gesellschaft zur höchsten Ehre. Es thut einem wohl, es wärmt das Gemüt, diese aufrichtige Sehnsucht nach Aufklärung unter der Hülle glänzender Frivolität zu entdecken.

Aber, seltsam! Keine Zeit hat „Poets" höher geschätzt und keine Zeit hat weniger gute Poesie erzeugt als diese. Dass der Prosa-Stil gedieh, erklärt sich aus einem natürlichen Gesetz, da damals jedermann den Gesellschaftsmenschen spielte. Konversation blühte wie nie zuvor; einsamen Verkehr mit Natur und Ideal verpönte man. Die würdevollsten Pedanten wie Addison und Johnson brachten all ihre Abende in Gesellschaft, Theater und Kneipe zu. Alle Nächte durchrauchen und sich in Milchpunsch berauschen, ziemte einem Litteraten von Schrot und Korn. Ist es da zu verwundern, wenn der berühmteste „Dichter" der Zeit „Essays" in Versen schrieb und mit einem gereimten „Essay on Criticism" debütierte.

Pope.

Es war eine muntre bunte Gesellschaft, die unter Königin Anna und den ersten Georgen sich in den Londoner Salons bewegte. Die Damen spielten eine nicht unbedeutende Rolle und das Intriguenspiel zwischen Sarah Marlborough und Abigail Masham mischte die Karten für das europäische Gleichgewicht.*) Die Pariser

*) Damen von der Whigpartei trugen ihre Schönpflästerchen auf der linken Seite der Wange, Anhängerinnen der Tories auf der rechten!

Bureaux d'esprits der Madame Dudeffand u. s. w. hatten auch hier Schule gemacht und es waren glänzende litterarische Zirkel, in welchen ausser Mrs. Mossop besonders Lady Mary Wortley Montague ihr mildes Szepter schwang. Diese geistreiche und exaltierte „Emanzipierte", um einen modernen Ausdruck vorwegzunehmen, besass einen Teil ihres Einflusses durch ihre vertraute Freundschaft mit dem anerkannt grössten Dichter der Zeit.

Dieser Dichter hiess Alexander Pope, — ein Schreckensname für alle Freunde der wahren Poesie!

Für diese Zeit, wo die posierenden phrasenhaften Portraits von Godfrey Kneller*) noch nicht von der gediegenen Technik Gainsboroughs und Sir Joshua Rheynolds abgelöst wurden, wo das Raritätenkabinett eines gewissen Don Saltero das British Museum bereicherte, war Pope freilich der rechte Mann. Sein Geist selbst glich einem Museum abenteuerlicher Raritäten. Seine Auffassung ist Kneller'sche Pose, seine Form ist Mosaikarbeit.

Noch heut bewundern wir den lieblichen Ort, wo er am Themseufer zu Twikenham sich eine Villa erschuf. Da gab es kleine Tempel, die ganz aus Muscheln aufgebaut waren. Da gab es Grotten, neben denen kristallhelle Bäche sprudelten. Da gab es künstliche Echos und laubige Arkaden. Dort, wenn man die Segel auf der Themse vorübergleiten und verschwinden sah, mochte man wähnen, in dieser ausgeklügelten Anspruchlosigkeit das Tuskulum eines neuen Horaz zu geniessen, der hier sein „beatus ille qui procul negotiis" sang. Die Grotten wurden denn auch mit lateinischen Inschriften geziert, welche Pope übersetzte und mit gewohntem Glück bei solcher Aufgabe „verbesserte" und verwässerte. So z. B.

Nymph of the grot, these sacred springs I keep,
And to the murmur of these waters sleep.
Ah, spare my slumbers, gently tread the cave,
And drink in silence, or in silence lave!

*) Aus Deutschland eingewandert wie Händel.

Es war eine charmante kleine Muse, die des kleinen Herrn Pope. Sie plauderte über den neusten Salonklatsch; sie liebelte, sich auf ihren hohen Stöckelschuhen wiegend; sie machte Bonmots. Gar gut verstand sie sich darauf, in einem moschusgeschwängerten Kabinet von den Reizen der Natur zu schwatzen. Und wandelte sie in die Druckerei, so geschah es in grande tournure, mit himmelhohem Kopfputz, enormem seidenen Reifrock und einem bemalten Fächer, welcher Schäferidyllen von Damon und Chloë erzählte.

Alexander Pope war 1688 geboren, von leidlich wohlhabenden Eltern aus dem mittleren Bürgerstand. Not hat er nie gekannt, sondern wurde von Jugend an mit Erfolgen überhäuft, die ihm eine glänzende materielle Stellung verschafften. So erhielt er für seine Übersetzung Homers, nach heutigem Geldeswert den damaligen Münzfuss bemessen, etwa 100000 Thaler. Ja, er war ein feinerer Mann als Shakespeare und Milton, die für ihre Dichtungen nur ein Trinkgeld erhielten*).

Was für ein „genteeler" kleiner Mr. Pope es war! Sogar seinen Vorbild-Gönner, Vater Dryden, bedauerte er später: „He was not a genteel man". Allerdings müssen Pope's Manieren und die seiner Freunde, Lord Bolingbroke und Lord Peterborough, das gewesen sein, was die Engländer „highly-bred" nennen. Ja, es lässt sich nicht leugnen, dass die Korrespondenz dieser berühmten „Wits" einen recht günstigen Eindruck macht und neben elegantestem Weltton echte wohlwollende Humanität verrät. Es scheint dem zu widersprechen, dass viele Urteile der Zeit, welche von gedankenlosen Abschreiben, die günstigenfalls nur einen kleinen Teil des über Pope Gesagten kennen, in die feststehende Litteraturgeschichte aufgenommen wurden, Pope als rachsüchtigen, verleumderischen, lächerlich eiteln und sogar, sobald man ihn reizte, falschen Affen schildern. Doch scheint dies sehr wohl mit dem unleugbar edlen Grundzug seines Lebens vereinbar, wenn wir die

*) Nicht zwar Miltons Prosaschriften; die wurden sehr gut bezahlt.

traurigen Gaben bedenken, die eine böse Fee in seine Wiege legte. Erstlich war er Katholik, also ein für allemal von allen Staatsämtern und dem politischen Leben ausgeschlossen. Zweitens war seine physische Natur die denkbar unglücklichste. Er war bucklig und so klein, dass man seinen Stuhl bei Tisch erhöhen musste, um ihn auf eine Höhe mit andern Personen zu bringen. Er verlangte die Pflege einer Amme wie ein Säugling. Er selbst beklagt „that long disease, my life". Man musste ihn in straffe Korsetts schnüren und ein halb Dutzend Flanellstrümpfe über seine Beinchen ziehen, um sein Äusseres präsentabel zu machen.

Da wird denn jeder Psychologe begreiflich finden, dass dies kränklich zarte Wesen mit der Bitterkeit aller Krüppel sich krümmte unter der Roheit robuster Gassenbuben, die seiner physischen Schwäche spotteten, und wie ein getretener Wurm Gift spritzte. Die Eitelkeit des Poeten (obendrein des akademischen Poeten, der stets an doppelter Einbildung leidet!) und die Eitelkeit des Krüppels verbanden sich zu einem freilich unerfreulichen Ganzen. Dieser Raserei seiner verletzten Empfindlichkeit verdanken wir „Die Dunciade", welche er gegen seine Feinde von der Tagespresse schleuderte, eine der unerquicklichsten Leistungen dieses Genres. An all seinen witzlosen, wenn auch bösartigen Ausfällen, rühmen wir höchstens den Mut. Diesen besass unser jähzorniger aufgeregter Held von Lilliput.

Nur von diesem Gesichtspunkt aus entschuldigen wir die komische Blasphemie Thakerays, welcher die Triumphe Popes mit denen des jungen Bonaparte vergleicht! Gewiss muss man sich billig an der Energie erbauen, mit welcher Pope allen Hemmnissen zum Trotz sich Bahn brach, bis er allen Ernstes als höchster Minister und Lordkanzler Apollos verehrt wurde.

Aber wenn wir uns der Energie des Krüppels erfreuen, seiner sonstigen Verdienste erfreuen wir uns nicht. Alle verständigen Beurteiler späterer Generationen schlagen entsetzt die Hände über dem Kopf zusammen: Was für eine Zeit muss das gewesen sein,

wo Pope als der grösste aller Dichter galt! Wo seine Homerübersetzung, diese spassige Verzerrung des Originals, über das Original gesetzt wurde!

Ziemlich vierzig Jahre lang, — er starb 1744 inmitten seines Glanzes — betrieb er sein Métier, ohne dass irgendwo eine Erhöhung oder Einsenkung dieser Vers-Chaussé zu merken wäre. Das Métier des Versemachens! Er war ein Künstler in seiner Art, insofern Kunsthandwerk schon Kunst genannt werden darf. Überall fand man in seiner Villa Papierschnitzel mit angefangenen Versen. Er weckte die Dienstboten in der Nacht, um ihm Schreibzeug zu bringen, weil ihm irgend ein Gedanke gekommen war.

Ein Gedanke? Nein, ein Einfall. Gedanken hat Pope nie gehabt. Als die Berliner Akademie eine Preisausgabe über Popes metaphysische Ansichten stellte, blamierte sie sich nur vor der Nachwelt. Nicht eine einzige „metaphysische", ja nicht eine einzige neue Wendung findet sich in dem berühmten „Essay on Man" (1729). Sein ganzer Deismus oder Pantheismus (als ob Pope selbst gewusst hätte, was er oder was das war!) summiert sich in der erschrecklichen Trivialität:

„All are but parts of one stupendous*) whole,
Whose body Nature is, and God the soul."

Unter Umständen spielte dieser Freidenker mit derselben dilettantischen Kunst- und Leichtfertigkeit auch den Rechtgläubigen, den guten Christen. So in seiner lächerlichen Ode „The dying Christian to his soul", wo „die Engel wispern: Schwesterseele, komm fort" und das Ganze mit dem Bibelverse schleusst:

„O Grave, where is thy victory,
O Death, where is thy sting?"

Den saubern Deismus Popes erläutern am besten die Strophen „The Universal Prayer", deren Anfang wir wörtlich übersetzen

*) „Stupendous" ist übrigens die reine Prosa, wie überhaupt Popes Rhetorik teils schwulstig, teils prosaisch wirkt.

wollen, um die triviale versifizierte Prosa aufzudecken: „Vater von allen! In jeder Zeit, in jedem Land verehrt, von Heiligen, Wilden und Weisen, Jehova, Jupiter oder Herr! Du grosser Urgrund („First cause"), am wenigsten verstanden! Der meine Vernunft nur darauf beschränkte zu wissen, dass du gut bist und ich blind!"

Bei einer solchen Auffassung von poetischer Diktion wundert man sich nicht, wenn er seinem „Essay on Man" ein Vorwort („The Design") voranschickt, worin er ein „System der Ethik" in Versen ankündigt!

Und nun geht's vorwärts. Epistel I handelt:

„Of Man in the abstract." (ja wohl, abstrakt!). „That we can judge only with regard to our own system, being ignorant of the relations of systems and things." Und so geht der Katalog philosophischer Begriffe nun Seiten lang fort.

Epistel II beginnt mit den berühmten Versen:

„Know then thyself, presume not God to scan,
The proper study of mankind is Man."

Am Schluss der Abhandlung erhalten wir eine Fülle personifizierter Abstrakte und die billige Erkenntnis:

„For Wit's false mirror held up Nature's light;
Show'd erring Pride, whatever is, is Right.
That Reason, Passion, answer one great aim;
That true Self-love and Social are the same;
That Virtue only makes our bliss below;
And all our knowledge is: ourselves to know.

Die Grundanschauung ist teils Shaftesbury teils Leibnitz entlehnt, d. h. von Hörensagen, etwa wie jemand ein Lehrgedicht über den kategorischen Imperativ schreiben würde, ohne Kants „Kritik der reinen Vernunft" je in der Hand gehabt zu haben.

Was für ein absurder, aller Ästhetik ins Gesicht schlagender, Gedanke, einen „Essay über Kritik" (1711) in Versen zu schreiben! Was für eine Art von „Kritik" uns darin erleuchtet, mag man schon

voraussehen — zumal wenn man Johnsons und Addisons kritisches Verständnis in schaudernder Erinnerung hält.

Gedichtet hat Pope überhaupt nie. Er fabrizierte sonst noch Satiren, Elegien, Idyllen — lauter Bastardarten des eigentlichen Schaffens; Hors d'oeuvre's zwischen den nahrhaften Gängen der soliden Dichtungsarten. Wir überlassen es anderen, die Zierlichkeiten der „Episteln Eloisas an Abälard" und des „Lockenraubs" („The rape of the lock" 1712), dieses echten Rokkoko-Freskos, gleich den Deckfriesen der Versailler Spiegelgallerie, mit Aufgebot des ganzen mythologischen Krimskrams, zu bewundern. Uns ekelt dieser kleine britische Phöbus, der ebensogut sein „l'état c'est moi!" und seine „lettres de cachet" beanspruchte, nicht weniger an, als der französische „König Phöbus", der sich selbstverliebt in seiner eignen Gloire sonnte. „Die Nachtigall von Twickenham" — wahrhaftig, eine künstliche Nachtigall wie die des Kaisers von China! Doch in China befinden wir uns ja auch, unter bemalten chinesischen Porzellantässchen, bemalten chinesischen Fächern und wohlgeflochtenen chinesischen Zöpfchen, die sich unter Umständen zu einem gehörigen Weichselzopf verhärten. „Der Zopf der hängt ihm hinten" und vor ihm zäunt die herrliche chinesische Mauer der konventionellen Klassizität sein enges Tulpengärtchen ab.

Gerade so niedliche Malereien wie die von Watteau und Greuze liefern auch Matthew Prior (1664—1721) und John Gay (1688 bis 1732) in ihren Lafontaineschen Fabeln und Scherzos. Sie erheben wenigstens nicht so ungemessene Ansprüche als ihr Meister Pope, der immer kräht und hüstelt: „Seht mal an, wie ich wieder die Natur verbessert habe! Ich habe euch zwar auch 1725 den Shakespeare neu herausgegeben, aber nur, um zu zeigen, was für ein kunstloser und kindischer Wilder der ist. Immer heran, meine Herrschaften! Hier ist zu sehen das neueste sprachliche Meisterwerk. Am Ende jedes meiner jambischen Pentameter steht ein Punkt oder ein Komma, jede Zeile enthält ein abgerundetes Epigramm. Ich besitze ein Auge wie der genialste unserer unvergleichlichen

Perückenmacher. Ich glätte alles und kräusele es symmetrisch in Hogarth'sche Wellenlinien*). Unreife Köpfe finden meine Allegorien frostig. Das kommt nur daher, weil sie das höchste Gesetz des Menschengeistes nicht erfassen, nämlich das Schema und die Regel. Verehret in mir das Muster der Korrektheit, der formellen Technik, den Zopf aller Zöpfe!"

Das thun wir denn auch. Wir gestehen zu, dass seine Kunst des Versbaus, der Wohllaut seines Reims, sein feines Gehör für musikalischen Tonfall die aberwitzige Begeisterung Byrons entschuldigen, welcher zwar in jeder anderen Beziehung den denkbarsten Gegensatz zu Popechen bildete, aber diesen als seinen Lehrer in der Sprachmeisterschaft ehrte.

Doch auch dies Zugeständnis müssen wir einschränken und bekennen, dass Pope, wo er witzig sein will, uns fürchterlich ernst stimmt — indem wir dann halb mit Gähnkrampf kämpfen, halb das Verlangen spüren, den kleinen Chinesen ein wenig übers Knie zu legen. Wird Pope hingegen erhaben, so entfesselt er uns ein homerisches Gelächter, so grob homerisch, wie Popes übersetzter Homer es streng verpönen müsste. Die Engländer scheinen in manchen Dingen die ärgsten Philister; doch verführt sie dazu nur ihre konservative Gesinnung. So stehen denn Johnson, Addison und Pope immer noch bei ihren Landsleuten in hohem Ansehen. Über den „wonderful flight", womit die Dunciade schliesst, urteilt ein Mann wie Thakeray: „No poet's verse ever mounted higher". „In these astonishing lines Pope reaches to the very great height which his sublime art has attained and shows himself the equal of all poets of all times". Das ist deutlich! Wir wollen den darauf folgenden Gallimathias nicht mitteilen, sondern fragen nur jeden Einsichtsvollen, ob er je ein erbärmlicheres Stück Rhetorik gelesen hat als diesen „wonderful flight."

She comes, she comes! the sable throne behold
Of Night primeval and of Chaos old;

*) „Analysis of Beauty", der theoretische Essay Hogarth's über die Kunst.

Before her Fancy's gilded clouds decay
And all its varying rainbows die away.
Wit shoots in vain its momentary fires,
The meteor drops, and in a flash expires.
As, one by one, at dread Medea's strain
The sickening stars fade off the ethereal plain;
As Argus' eyes, by Hermes' wand oppress'd,
Closed, one by one, to everlasting rest; —
Thus, at her fell approach and secret might,
Art after Art goes out, and all is night.
See skulking Truth to her old cavern fled,
Mountains of casuistry heaped o'er her head;
Philosophy, that leaned on Heaven before,
Shrinks to her second cause and is no more.
Religion, blushing, veils her sacred fires,
And, unawares, Morality expires.
Nor public fame, nor private, dares to shine,
Nor human spark is left, nor glimpse divine.
Lo! Thy dread empire, Chaos, is restored,
Light dies before thy uncreating word;
Thy hand, great Anarch, lets the curtain fall,
And universal darkness buries all!"

Bum! — Wir haben die prächtigen Personifikationen der Begriffe in dieser „universal darkness" gesperrt hervorgehoben, damit ja kein Reiz dieser Allegorie verloren gehe. — Und das alles, weil einige Grubstreet-Journalisten den Buckel Herrn Popes bespöttelt haben! Das heisst eine Mücke mit einem Elefantenfuss zertreten.

Pope bewunderte diese Zeilen so innig, dass seine Stimme beim Citieren derselben zitterte. „And well it might, sir!" sagte Johnson, der biedere Porterkrug „for they are noble lines!".

Armer Pope! Armer Johnson!

DIE REAKTION DES NATIONALEN GEISTES.

Roman und Bühne.

I.

Als Fox im Louvre bei dem Ersten Konsul eine Audienz erhielt, warf der Korse im Lauf des Gesprächs hin, indem er auf einen Globus wies: England nehme doch einen recht kleinen Raum auf der Erde ein. „Ja wohl", erwiderte Fox, „auf diesem kleinen Flecken Erde werden die Engländer geboren und dort wünschen sie alle zu sterben. Aber", hier umfasste er den Globus mit beiden Händen, „von hier breiten sie sich über beide Hemisphären aus und umspannen sie mit ihrer Macht."

Dieses stolze Hochgefühl durfte einen Bewohner der britischen Inseln nicht ohne Grund erfüllen, nachdem ihm Clive Indien erobert und trotzdem Washington ihm Amerika entrissen hatte. Es war auch die Zeit der grossen Redner, wo Fox selbst das Début seines Feindes Pitt mit dem Zuruf begrüsste: „Das ist ein Span von dem alten Block!" Damals erhoben sich über der Brandung der Parteien jene Leuchttürme strahlender Beredsamkeit, die Burke, Pitt, Fox, Sheridan, Grattan, später die Curran und Wilberforce, noch später die Canning und Brougham.

Auf den Werken des vorigen Jahrhunderts beruht Grossbritanniens Grösse. So verdankt denn Europa dieser Epoche auch sein kostbarstes litterarisches Besitztum, die populärste Gattung der neueren Litteratur: Den Roman.

Was man vorher in diesem Fache geleistet, erscheint uns jetzt ungeniessbar. Vielleicht ist unser deutscher „Simplicius Simplicissimus“ der einzige Roman einer früheren Bildungsperiode, der uns heute noch durch Lebendigkeit und Treue der Sittenschilderung anspricht. Auch möchte schwer festzustellen sein, ob die erste Anregung zu Marmontel'schen Moralnovellen von Frankreich oder England ausging. Als Begründer des eigentlichen Sittenromans werden jedoch stets Daniel Defoe und Samuel Richardson gefeiert bleiben. Beide gingen, auffallender — oder vielleicht bezeichnender weise, aus den niederen Ständen hervor.

Daniel Defoe (1661—1731), Sohn eines Londoner Fleischers, führte ein wildbewegtes Leben, stieg vom Strumpfwarenhändler zum erfolgreichen Journalisten und Politiker auf, erwarb sich unsterbliche, obschon wenig bekannte, Verdienste um Einheit, Freiheit und Bildung der verbundenen Königreiche und bethätigte überall einen mannhaften hochstrebenden Sinn. Wir können jedoch auf die Wechselfälle dieses buntbewegten Lebens nicht eingehen, getreu unserm früher ausgesprochenen Grundsatz, und können auch ebensowenig die zahlreichen Romane des alternden Mannes („The life, adventures, and pyracies of Captain Singleton“, „The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders“, „A journal of the plague“, „The memoirs of a cavalier, during the civil wars in England“, „The complete English tradesman“) im einzelnen besprechen*). Für uns handelt es sich hier nur um sein weltberühmtes Originalwerk „Robinson Crusoë.“

Defoe war ein Weltverbesserer von Profession. Er wollte in seinem heiligen Enthusiasmus überall reformieren und hatte dafür stets Projekte bei der Hand. Eine geniale Natur, eine Art dichterischer Cagliostro, so recht ein Typus dieses wunderbaren Jahrhunderts! Seine schaffenslustige Phantasie riss ihn zu andauernden

*) Noch weniger die Pamphlete, Zeitungsversuche, oder Satiren, wie „The true-born Englishman.“ Überall schleppt er Dokumente zusammen. Auch eine Reihe Gespenstergeschichten hat er verfasst.

Mystifikationen, zu grossartigen Schwindeleien fort, welche er jedoch mit einer solchen Fülle von Dokumenten und mit einer so exakten Methode ausstattete, dass sein „Robinson" verdientermassen das gelesenste Buch nach der Bibel vorstellt.

Sein Märchenerzählen basiert nämlich auf einem festen System, auf welchem auch Swifts Gulliver sich aufbauen sollte, — auf einer konsequent durchgeführten Realistik der Phantasie, welche das Unglaubwürdigste wahrscheinlich zu machen weiss. Und immer verfolgt Defoe ein bestimmtes Ziel bei seinen Phantasieflügen, so auch in den merkwürdigen „Memoiren", die er Peter dem Grossen und Karl XII., seinen Zeitgenossen, in den Mund legte. Hier ist es der Politiker Defoe, der weltpolitische Rätsel lösen möchte. Der kühne Cagliostro Defoe, der Forscher nach einem naturwissenschaftlichen oder sozialpolitischen Stein der Weisen, lässt hingegen seinen „Kapitän Singleton", als Vorläufer von Livingstone, Stanley und Nachtigal und mehr als das, quer durch Afrika von Ozean zu Ozean reisen. Sein „Robinson Crusoë" (1719), das Werk eines fast schon Sechzigjährigen, wird stets gerechte Bewunderung erwecken. Die naive Einfachheit des Stils, die realistische Sicherheit der minutiösen Detailmalerei, die Lebensfülle der scheinbar so engen und unbedeutenden Handlung vereinigen sich zu einem anziehenden Ganzen. Allerdings entdeckt man nirgends etwas von eigentlicher Poesie, alles ist nüchtern und direkt praktisch angeschaut, die Charakteristik steckt noch in den Kinderschuhen. Die Bedeutung des „Robinson" besteht vielmehr in dem symbolischen Grundgedanken, der aber völlig objektiv in den Thatsachen selber liegt. Ein mittelmässiger Mensch, einsam auf eine Insel verschlagen, muss aus sich selbst gleichsam die ganze Kultur mit all ihren Entwickelungsstufen neu schaffen und neu durchleben. So mögen alle Fertigkeiten allmählich entstanden, so der rohe Urzustand überwunden sein. Das Lieblingsbuch aller jungen Abenteurer, ein Lehrbuch aller Hinterwäldler und Kolonisatoren, wird „Robinson" auch den Philosophen stets erfreuen und mochte wohl von Rousseau im „Emile"

begeistert gepriesen werden. Welche sittliche Kraft in Worten wie: „Da ich gelernt hätte, an nichts zu verzweifeln, so murrte ich nie über Arbeit!“

Die litterarische Bedeutung steckt freilich noch tiefer. Unbewusst wurde hier der Geschmack der Klassizität überall verletzt. In einfacher schlichter Form, jeder Rhetorik bar, wurde ein ebenso lebenswarmer als tiefer Inhalt in kunstloser Schale geboten. Keine Zopfmarquis, keine Reifrockladies, sondern Leute aus den untern Ständen treten als Helden der Dichtung auf. Die Wertung der Lebensverhältnisse und deren Poesiefähigkeit wird von da ab gänzlich umgewandelt.

Der immer rüstige und streitbare Defoe ist der Erste in der Reihe jener Originalmenschen, welche die englische und durch sie die europäische Litteratur siegreich dem modernen Realismus entgegenführten. Eine unbefangene und scharfäugige Litterarhistorie wird daher, — alle Spenser, Milton, Dryden, Pope dem Beifall staubiger Bücherwürmer überlassend und nicht viel milder gegen das 19. Jahrhundert, mit wenigen Ausnahmen — die Defoe, Richardson, Fielding, Smolett, Sheridan, Swift und Sterne als das originalste und kräftigste Geschlecht nächst den Elisabeth-Tragikern schätzen und lieben.

Samuel Richardson (1689—1761), ein Schreinerssohn und Buchdrucker, hatte sein 50. Lebensjahr erreicht, ehe er sein Erstlingswerk publizierte. Es hiess „Pamela, oder die belohnte Tugend.“ Letzterer Nebentitel scheint bedrohlich. Und doch werden wir bald angenehm überrascht von dem teilweis Unbegründeten unserer Befürchtungen. Denn wenn auch die Absichtlichkeit der „Moral“ uns verletzt, wenn die Sentimentalität uns oft anwidert und die entsetzliche Breite der Ausführung langweilt, so packt und ergreift uns daneben die ausserordentliche Kombinationsgabe und die Lebenswahrheit der Darstellung. Ausser dem oben erwähnten Nebentitel giebt es da noch einen Titelzusatz. Dieser lautet wörtlich: „.. eine Reihe vertraulicher Briefe eines schönen jungen Mädchens an ihre

Eltern, hier veröffentlicht, um die Prinzipien der Tugend und Religion in den Gemütern junger Leute beiderlei Geschlechts(!) zu reifen, ein Werk, welchem eine wahre Geschichte als Grundlage dient und welches, indem es durch eine Fülle interessanter und rührender Begebenheiten eine angenehme Unterhaltung gewährt, zugleich von all jenen Bildern sich freihält, die in nur zu vielen, lediglich für Unterhaltung bestimmten Werken, aufregen, statt zu belehren." Das scheint ja der Titel eines Traktätchens, nicht eines Romans. Das Unkünstlerische der Richardson'schen Form fällt hiermit sofort in die Augen. Dieser Eindruck wird zum Teil verstärkt durch die sonstige Form des Romans. Richardson hat die Briefstellerei als Romanerzählung verwandt. Dies haben nach ihm noch mehrere. Man denke z. B. an George Sand's „Jaques", den vielleicht künstlerisch reifsten Roman dieser grossen Autorin. Dies scheint jedoch eine Ausnahme und der Streit darüber ausgeschlossen, dass der Briefroman als Regel verwerflich ist. Doch entbehrt diese Form, überhaupt die Ich-Form, nicht gewisser Vorzüge, insofern durch dieselbe die so zu sagen stumpfen Punkte vermieden werden, wo der Erzähler aus belebter dramatisch fortlaufender Darstellung in trockene pragmatische Berichterstattung übergeht, wie dies besonders in historischen Romanen der Fall zu sein pflegt. Richardson aber lässt sich gerade durch die Briefform zu einer Umständlichkeit verlocken, die jede künstlerische Abrundung vernichtet. Da wird auch nicht das kleinste Detail weggelassen in dieser Dokumentenbibliothek. 8 Bände füllt der nun folgende Hauptroman des Autors „Clarissa Harlowe". Natürlich nicht „Clarissa Harlowe" schlechtweg, sondern: „...oder die Geschichte einer jungen Dame, umfassend die wichtigsten Dinge des Privatlebens und besonders das Unglück zeigend, welches die schlechte Einsicht sowohl von Eltern als Kindern betreffs des Heiratspunktes herbeiführt."

Das lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Der Inhalt braucht nicht mehr erzählt zu werden, jeder errät ihn. In diesem Werk unterliegt die Tugend, aber nur der rohen Gewalt, und den

glänzenden Bösewicht Lovelace ereilt die Rache, wie denn alle Schuldigen ihre Strafe empfangen. Doch wer wollte leugnen, dass letzteres zwar durchaus nicht, wie die Didaktiker uns gerne einreden möchten, die durchgehende Regel sein mag, dass aber die Handlung der „Clarissa“ an sich durchaus folgerichtig entwickelt und realistisch aus den wirklichen Verhältnissen des Lebens erläutert wird — leider wiederum mit ermüdender unkünstlerischer Breite.

Richardson's Meistergestalt Lovelace, wo seine realistische Dichterkraft den Moralisten in ihm bewältigt hatte, gewann ein so allgemeines Interesse, dass der Autor vor seinem eigenen Werk erschrak. Sein letztes und schwächstes Werk „Sir Charles Grandison“ sollte das Muster eines „christlichen Gentleman“ dem entgegensetzen. Gewiss scheiterte Richardson bei diesem Versuch, sofern wir bloss die ästhetischen Rücksichten und unsere heutige psychologische Auffassung der Menschennatur in Betracht ziehen. Doch hat uns Adolf Stern*) durch das treffende Urteil erfreut: „Grandison war nicht ganz so unnatürlich und affektiert, wie man ihn später beurteilt hat, denn eine englische nationale Neigung zur Prüderie und steifen Respektabilität darf nicht allein auf Richardsons Rechnung gesetzt werden.“

Von diesem historischen Standpunkt aus, indem wir den Charakter der englischen Rasse**) und den Charakter der damaligen Epoche erwägen, erscheint uns Richardson in einem ganz anderen Lichte. Überhaupt ist das unreife Gerede über seine „Tugend-Bettelsuppen“ nicht streng genug zurückzuweisen. Neuerdings hat gar jemand den Gründer des Sittenromans, vor dem ein Diderot und Lessing das Knie beugten, mit — Clauren verglichen!

Wer sich einen handgreiflichen Beweis verschaffen will, „wie wir's so herrlich weit gebracht“, der lese die besten deutschen

---

*) Geschichte der neueren Litteratur“. IV. Band, „Klassizismus und Aufklärung“. (Seite 338.)

**) Dies sonstige Steckenpferd Taine's mangelt ihm bei seiner Verurteilung Richardson's.

Familienromane für die Damen des Hauses und vergleiche damit die angeblichen „Tugend-Bettelsuppen“ des Realisten Richardson.

Viel unbedeutender und harmloser erscheint im Vergleich jener weltberühmte Roman, das Idyll in Prosa „The Vicar of Wakefield“. Sein Autor, der Irländer Oliver Goldsmith (1728—74), bot hier ein ehrbares Muster mittelmässiger Tugend. Die Gestalt des Haupthelden, des rührenden Pastor Primrose, wird zwar stets ihren Reiz bewahren. Die übrigen Figuren hingegen sind in grober Holzschnittmanier gefertigt, die Handlung leidet an groben Unmöglichkeiten, trotzdem sie an sich schon keineswegs fesselnd wirkt. Sobald die Nebenpersonen reden, herrscht in der Sprache nur Ziererei und dabei die kunstloseste Trockenheit. Man höre folgende, aufs Geratewohl angezogene Stelle:

„Als daher Miss Wilmot sah, dass ihr Vermögen unwiederbringlich verloren sei, wendete sie sich an meinen Sohn und fragte ihn, ob der Verlust ihres Vermögens ihren Wert in ihren Augen schmälern könne“. (Kann man sich etwas Roheres von Darstellungstechnik denken!) „Habe ich auch kein Vermögen zu bieten,“ sprach sie, „so habe ich doch wenigstens meine Hand zu vergeben“. „Und diese, Fräulein,“ rief der wahrhaft Liebende, „war auch in der That alles, was Sie zu vergeben hatten; wenigstens alles, was ich stets für annehmenswert gehalten habe. Und jetzt, meine Arabella, schwöre ich Ihnen bei allem, was Glückseligkeit heisst, der Verlust Ihres Vermögens erhöht in diesem Augenblicke u. s. w. u. s. w.“ (31. Kapitel).

Worin also besteht der unzerstörbare Zauber, den diese Idylle noch heute bewahrt? In der meisterlichen Kleinmalerei des Pfarrlebens, wie wir denn stets das erste Kapitel für die eigentliche Perle des Werkes hielten. Auch die hinreissende Liebenswürdigkeit und Güte des Autors spiegelt sich in der optimistischen Auffassung der Menschennatur.

Wir wollen übrigens noch eine Stelle anführen aus Goldsmith's „Citizen of the world“, indem sich daraus die verbesserte soziale

Stellung der Litteraten in damaliger Zeit ergiebt. Er nennt das Publikum einen guten und grossherzigen Patron und ergiesst sich in folgenden — ach, nur zu optimistischen — Betrachtungen:

„Es täuscht sich leider nur zu oft über die Verdienste jedes Gunstbewerbers (candidate for favour), aber um dies auszugleichen, täuscht es sich selten lange. (?) Eine Leistung mag eine Zeitlang gewaltsam zu Ruf heraufgeschraubt werden (forced into reputation), aber, wahren Verdienstes bar, sinkt sie bald wieder . . . Jedes Mitglied der Gesellschaft trägt zur Belohnung des Autors bei, indem es seine Schriften kauft.*) . . . Ein Autor von wirklichem Verdienst mag heut leicht reich werden, und dem Verdienstlosen ziemt es, in verdienter Verborgenheit zu bleiben."

Der Richardson'sche Moralroman hat natürlich Schule gemacht. Dies beweisen die Romane der Miss Burney und die Novellen der Miss Edgeworth. Diese hat über „Practical Education" geschrieben und als Erläuterung „Moral Tales" hinzugefügt. In einer derselben „Forester" wird der geniale Gedanke durchgeführt, dass glatte gesellschaftliche Formen nicht zu verachten sind, und am Schluss wird der Held sogar von seiner Antipathie gegen den Schottischen Tanz (Scotch reels) geheilt!! Eine andre Geschichte hört auf den schönen Titel „Die gute Tante", während in „L'amie inconnue" die weise Lehre demonstriert wird, dass man nicht auf sentimentale Briefe hin Freundschaft schliessen soll. Daher die vernunftreichen Schlussworte: „It is possible for a young lady of sixteen to cure herself of the affectation of sensibility and the folly of romance". Die beste Geschichte Miss Edgeworths, „Mademoiselle Panache", gipfelt in der geistvollen Maxime, die eines Chesterfield und Larochefoucauld würdig: „Es ist grausam, Fehler denen zu zeigen, die fühlen, dass sie unreparierbar sind. Aber es ist wohlthätig, sie anderen zu zeigen, die noch wählen können". Weise Moralistin, kluge Miss Edgeworth!

*) „Kauft" — ja wohl! Vergessen wir nicht, dass von England die Rede ist, nicht etwa von dem Mutterland der Leihbibliotheken.

Die Richardson'sche Methode raffinierter und minutiöser Ausmalung psychologischer Wandlungen hat jedoch auch mancherlei Erfreuliches gezeitigt. So die Seelengemälde der beiden Amerikaner Ch. L. Browne (1771—1810) „Wieland oder die Transformation", „Arthur Mervyn" u. s. w. und Th. S. Fay. Vor allem aber sei hier genannt das erschütternde Meisterwerk von W. Godwin (1756 bis 1836) „The adventures of Caleb Williams", eine Darstellung der Gewissensangst, neben der z. B. Bulwers Eugen Aram verblasst.*) Hingegen wird die Empfindsamkeit Richardsons in Makenzies „Man of Feeling" bis zum Absurden getrieben.

Das Gleiche gilt von den Rührstücken, welche Richardsons Einfluss hervorbrachte. George Lillo (1693—1739), ein Juwelier, fasste wie Buchdrucker Richardson, aber ohne dessen Talent, den frommen Vorsatz, durch Darstellung des Guten und Bösen die schlechte Welt zu bessern. Als passendstes Mittel wählte er die Bühne und genoss den Triumph, dass man die City-Lehrlinge in seinen „Kaufmann von London" schickte, um sich ein Beispiel zu nehmen. Ebenso platt und dürr moralisieren E. Moore und Cumberland („Der Jude", eine Art Protest gegen den Shylok-Typus,) in ihren Stücken. Gleichwohl dürfen dieselben, rein litterarhistorisch betrachtet, nicht völlig verworfen werden, indem sie bewusstermassen alles Französische abwiesen und ihren Stil dem englischen Volksleben anzupassen suchten. Mit vollster Absicht verbannten sie den Vers und wählten die Prosa als realistische Bühnensprache, wie es auch einzig ihren Stoffen zusagte. In diesen Stoffen erscheinen sie sogar bahnbrechend, indem sie gewöhnliche bürgerliche Verhältnisse dazu wählten. Diderot, Lessing traten in ihre Fusstapfen. Wie Moore, schrieb auch Iffland seine „Spieler". Leider muss freilich auch Kotzebues Wirken von jenen abgeleitet werden.

Trotz all dieser unleugbar gesunden Elemente der Richardson-

*) Wir bedauern um so mehr, dass der Raum hier kein näheres Eingehen auf dies Werk gestattet, als darin gegen die konventionelle Gesellschaft leidenschaftlich Protest erhoben wird.

schen Schule konnte eine Reaktion nicht ausbleiben. Die enge Philiströsität der Begriffe von Moral und Welt reizte frischere und freiere Naturen zum Widerspruch. Auch drohte die Verlogenheit und Gespreiztheit in manchen Auswüchsen dieser Richtung, die heuchlerische Prüderie und falsche Respektabilität, für welche die Engländer das unübersetzbare Wörtchen „Cant“ gefunden haben, noch zu verstärken. War es nicht eine echt englische kaufmännische Moral nach der Elle, wenn Moore die schöne Lehre zum besten giebt: „Mangel an Klugheit ist auch Mangel an Tugend“?! Und musste es nicht zu skeptischem Naserümpfen verführen, dass Richardson's „Pamela“, dieser lebende Tugendspiegel, ihren Verfolger durch ihre Standhaftigkeit richtig dazu bringt, sie zur Lady zu machen?! Unterordnung unter das rohe Buchstabengesetz der bürgerlichen „Moral“ — ist das der Sieg des guten Prinzips? Nein, es ist Berechnung, Feigheit, Heuchelei, vulgäre Lebensklugheit, unwürdig vornehm denkender Gemüter.

So dachte der grosse Fielding, als er die edle Pamela als tugendsame Lady in „Joseph Andrews“ carikierte.

II.

Die denkwürdige Epoche des menschlichen Geistes, welche der grossen Revolution voranging, zeichnet sich aus durch eine höchst seltsame Mischung von chinesischem Zopf und antiker Würde, von cynischer Korruption und wirklicher Humanität. Am vollkommensten stellt diese Mischung Voltaire dar, doch fällt auch bei den Generalen Friedrichs des Grossen ein gewisses Zopfspartanertum auf, das mit sonstiger Junkerroheit und Unbildung kontrastiert.

Als die englische und französische Garde bei Fontenais zusammenstiess, forderten die Führer sich gegenseitig auf, zuerst zu feuern — ein Akt übertriebener Kourtoisie, der den wissenschaftlich ernsten Militärs späterer Zeiten fast verächtlich erscheinen mag und an Turnier-Sitten gemahnt. Immerhin aber blieb es chevalereske Kourtoisie. Wenn der Kapitän d'Assac beim Überfall von Kloster

Kamp unter toddrohenden Bajonetten den Warnungsruf aussties: „A moi, Auvergne, l'ennemi est là", so dürfen wir ein solches Beispiel des reinsten patriotischen Ehrgefühls wahrlich nicht bemäkeln. Und doch war dies derselbe französische Adel, von dem ein Prinz äusserte, er bringe keine Bayards mehr hervor, „weil unsre Frauen mit ihren Lakaien zu thun haben".

So figuriert denn Sir Robert Walpole, der englische Premier, in der landläufigen Geschichte als „Vater der Korruption", der angeblich geäussert habe: „Jeder Mensch hat seinen Kaufpreis". In der That glich das Parlament, welches er mit Staatsgeldern bestach, unter ihm jenen ergötzlichen Lynch-Gerichten der schottischen Grenzbarone, wo man nach Vollstreckung des Urteils den versammelten „Moor-Reitern" die Frage „Schuldig?" vorlegte, die dann natürlich einstimmig bejaht wurde. Gewiss, das Alles scheint nicht zu leugnen; auch nicht, dass Walpole ein cynischer Wüstling war. Aber ebenso sicher hat genauere Forschung festgestellt, dass er nicht nur ein mannhafter, liebevoller Freund, sondern ein mannhafter, liebevoller Volks- und Vaterlandsfreund gewesen ist, dessen kluger Regierung das britische Volk unendlich viel verdankt und dessen Andenken man auf den Knieen preisen sollte — vielleicht mehr, als die hochfliegenden Weltmachtsgelüste der beiden Pitt.

Den edlen, humanen Charles Fox, für den die reizende Herzogin von Devonshire und ihre Freundinnen mit Küssen Stimmen warben, müssen wir uns denken als einen Trunkenbold, Spieler und Pumpbruder. Nicht minder den hochherzigen Sheridan. An der Gicht zu leiden, wie Pitt „the great Commoner" infolge übermässigen Portweingenusses, schien damals ein Nationalübel, das zum guten Ton gehörte.

Diese Verhältnisse müssen wir im Auge halten, um den liebenswürdigen Fielding und seinen Schlingel Tom Jones richtig zu würdigen.

Am 22. April 1707 auf einem Landgut in Somersetshire als Sohn eines Generals geboren, bezog er als Jüngling die Universität

Leyden. Er war aber so mittellos, dass er seine Studien abbrechen musste. Mit zwanzig Jahren von dem Wirbel der Londoner Zerstreuungen hingerissen, erwarb er sich seinen Unterhalt durch Schreiben von Possen und Flugschriften. Als er reich heiratete und seine Mutter beerbte, war sein Geld bei seinem unkurierbaren Leichtsinn bald in alle Winde zerstoben. 1749 erhielt er die wenig lukrative Stelle eines Friedensrichters in Westminster, welche man gewöhnlich bei der allgemeinen Korruption durch schlechte Mittel auszubeuten suchte. Fielding hingegen bewies auch hier, dass seine Gutherzigkeit, Lauterkeit und Wohlthätigkeit ebenso unausrottbar, wie sein Leichtsinn. Seine Gesundheit untergruben Anstrengung und Ausschweifung so sehr, dass er, umsonst in Portugal Linderung suchend, erst 47 Jahre alt in Lissabon starb.

Wie schon bemerkt, hatte ihm Unwille über Richardson's Weltanschauung die Feder des Romançiers in die Hand gedrückt. Die beiden Romane „Jonathan Wild" und „Amelia" sind voll feinster Einzelheiten und bieten ein buntes Sittenbild, beanspruchen aber keinen höheren Wert. Hingegen wird Fieldings Erstling „Geschichte und Abenteuer des Joseph Andrews" stets im edelsten Sinne des Wortes „klassisch" bleiben. Sein folgendes Hauptwerk „Tom Jones oder Geschichte eines Findlings" entbehrt im Verhältnis zu seinem Vorgänger der Abrundung und Vollendung in der Komposition, während sowohl die tendenziös-symbolische Bedeutung des Werkes wie die Fülle der lebensfrischen Lebensdarstellung demselben ein Ewigkeitsgepräge verleihen.

Zwar nicht in dem Sinne, wie es etwa von Cervantes' Don Quixote gelten darf, welchen Fielding selbst als seinen Meister preist.*) Aber noch nie ist der Gegensatz wahrer und falscher Sittlichkeit, schöner Menschlichkeit und hohler Konventionalität so anschaulich dargethan. Nach Anlage und Durchführung der

*) Im „Tom Jones" kopiert er übrigens ein wenig den Sancho Pansa, soweit dieser der Idealität des irrenden Ritters als Glosse dient, in der Gestalt des Partridge.

Charaktere wird Fielding stets zu den allerersten Meistern des Romans gerechnet werden. Der zerstreute und beschränkte, reinherzige und menschenfreundliche Pfarrer Abraham Adams, der wohlwollende Alworthy, die geilen Ladies Borby und Bellastone, der ungeschlachte Squire Western, ein Gemisch von roher Gutmütigkeit und bornierter Brutalität (vielleicht Fielding's bestes Meisterstück), die gezierte Miss Western, der Pädagoge und der Geistliche in Alworthy's Hofstaat — das alles sind Gestalten aus einem Guss, von der Strasse weg mit dem kecken Griff einer unwiderstehlichen Faust ins naturwahr-Erdichtete hineinverpflanzt. Gewiss entbehren ja auch seine Helden und Heldinnen, Joseph Andrews und Tom Jones, Fanny und Sophie, nicht der Lebenswahrheit. Nur hat der Autor hier stark übertrieben und durch tendenziöse Persiflierung der Richardson'schen Tugendhelden die künstlerische Wirkung wesentlich getrübt. Gewiss giebt es gar viele Heuchler und Schurken wie Blifil, die mit dem Munde „Idealisten" scheinen und die sträflichen „Realisten" betrügen, indem sie pharisäisch die Augen verdrehen. Aber es giebt neben den Pseudo-Puritanern auch wirkliche Puritaner, und wir fürchten fast, mein theurer Fielding, dass Sie uns auch einen Cromwell so animalisch wie Ihre sonstigen Figuren auffassen würden. — Gewiss giebt es gar manchen grossmütigen Wildfang, der sträflichen Leichtsinn mit Offenheit und Ritterlichkeit paart. Allein es wäre doch sehr gewagt und leider sehr unpsychologisch, jeden Sinnenmenschen für gutherzig zu halten. Unser Dichter freilich hatte ja sich selbst als Modell vor Augen.

Fielding besass einen Vetter Robert, den sogenannten Schön-Fielding, einen der hübschesten und dabei längsten Burschen seiner Zeit. Mit diesem Vorläufer des Salonherrschers Brummel*)

*) Berühmter Modestutzer unter Georg IV, der Gründer und Held des sogenannten Dandytums. Er machte sich bei seinem Freunde „Gentleman George" unmöglich, weil er diesem mal gähnend befahl: „Georg, klingele!" Dies that jener denn auch, aber nur, um dem Diener zuzurufen: „Bring' diesen Herrn da hinaus!"

teilte sein unsterblicher Namensgenosse die Neigung für geistige Getränke; auch hielt er gleich jenem streng auf die Vorschrift der Karthäuser, nie bares Geld bei sich tragen zu dürfen. Übrigens machte diese erlauchte Familie Ansprüche auf die Würde deutscher Reichsgrafen und führte einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln im Wappen. Hierauf bezieht sich der Historiker Gibbon, wenn er emphatisch ausruft: „Unser unsterblicher Fielding gehörte zu der jüngeren Linie der Earls of Denbigh, die von den Grafen von Habsburg abstammte. Die Nachfolger Karls V. mögen ihre Brüder in England verachten, aber der Roman Tom Jones, dies ausgezeichnete Gemälde menschlichen Treibens, wird den Palast des Eskurial und den Doppeladler von Österreich überleben."

Mit Vergnügen wollen wir dies überschwängliche Lob bestätigen. Unser ganzes Herz schlägt dem jovialen Realisten entgegen und wir balgen uns lieber mit Tom Jones, als mit Sir Charles Grandison Menuett zu tanzen. Allein Tom mutet unsrer Geduld viel zu. Dass man eine reine ewige Liebe im Herzen tragen und dabei nicht nur mit Molly und Mrs. Jones, sondern auch mit Lady Bellastone sich ergötzen kann, entspricht allerdings der Menschennatur, aber durchaus nicht einer jeden. Vergessen wir nicht, dass Tom eigentlich ein ganz gewöhnlicher Bursche, ein mittelmässiger Taugenichts ist. Sophie liebt ihn trotzdem innig, aber vergessen wir nicht, dass auch sie ein liebenswürdiges Durchschnittsmädel vorstellt, so thöricht und sinnlich wie die meisten. Als Frauenideal weisen wir Fieldings Heldinnen gründlich ab.

Defoe liess sich in langweiligste Einzelheiten, in nachlässige Weitschweifigkeiten ein, um Illusion zu erwecken. Er hatte sich gerühmt, dass sein Crusoë nicht die geringste „appearance of fiction" enthalte und nichts sein wolle als „a just history of facts." Dieser nationalbritische praktisch-realistische Sinn für das Thatsächliche bestimmt auch Fielding. Doch ist ihm die Kunstlosigkeit Defoes, bei welchem der Mangel an Kunst zu einer eigentümlichen Spezialisten-Vollkommenheit führte, fremd. Er will sich

amüsieren, in sorgloser Künstlerjovialität schwelgen; die Dokumente scharrt er nicht mühsam zusammen, sie strömen ihm von allen Seiten zu. Wenn er auch manchmal die Richardson'sche Breite teilt, so will uns dieser Fehler nicht so arg erscheinen, wenn wir die neuere, besonders in der russischen Litteratur grassierende Manie des vielsagenden Verschweigens, der Gedankenstrichelei vergleichen, die man mit einem populären Ausdruck als litterarische „Drückebergerei" bezeichnen könnte.

Es muss ferner betont werden, gegenüber der oft unmässigen Bewunderung Fieldings, dass seine Romane sich stets in einer gewissen Mittelsphäre des bürgerlichen Lebens wie der menschlichen Leidenschaften bewegen und er oft nur zu sehr „in der Beschränkung den Meister" zeigt. Auch wird die allgemein typische Bedeutung einer Figur wie „Tom Jones" durch die Erwägung getrübt, dass ein heutiger Tom Jones nie handeln dürfte wie Fielding's Tom Jones. Daher sagt Coleridge mit Recht: „A Tom Jones of the present day, without being in the ground a better man, would have perished rather than submit to be kept by a harridan of fortune."

Die Rauheit und stellenweise Roheit dieses grossen Romanziers*) teilt in noch verstärktem Masse ein geringeres, aber sehr tüchtiges Talent, das gleichen Tendenzen huldigte. Tobias Smollet (1721—71) hat uns ebenfalls vortreffliche Charakterbilder hinterlassen: Onkel Bowling, Mr. Morgan, Leutnant Lismahago, Winifred Jenkins, Tabitha Bramble, Kommodore Trunnion. Auch er besitzt, wie Fielding, starke „animal spirits", aber eine intensive sauertöpfische Bitterkeit beraubt ihn der Jovialität. Der Realismus verschwindet allmählich ganz, weil er sich überall zu übertriebenem Naturalismus steigert. In Smollet's Hauptromanen „Roderik Random", „Peregrine Pickle" und „Humphrey Clinker" befinden wir

*) Es sei als bezeichnend erwähnt, dass Rousseau und Diderot den Richardson neben Homer stellten, während Byron umgekehrt Fielding als den Prosa-Homer preist.

uns, bei Lichte besehen, unter lauter geistigen oder moralischen Missgeburten, Schurken und Narren. Selbst seine Helden sind nicht viel besser. Dennoch aber — welche reiche Weltkenntnis, welche nervige Sehkraft, ja neben übersprudelnder Drastik des Humors, welches düstere Pathos in diesen wildbewegten Sittengemälden! Wie tapfer dort ein grausiges Behagen bei den Nachtseiten der menschlichen Gesellschaft verweilt!

Smollet war Schotte und hat ein abenteuerreiches Leben geführt, wie Lesage's „Gil Blas", der ihm als Muster vorschwebte, bei dem er jedoch die Strenge und Bitterkeit seines eigenen Pessimismus vermisste. Übrigens braucht wohl kaum bemerkt zu werden, dass uns in Smollet ein hochanständiger fester, ob auch starrköpfiger Charakter entgegentritt: da wir ihn ja als Pessimisten und Realisten vorstellten, so hat der Leser dies ohnehin erraten.

Mit dieser Reaktion des Romans gegen Richardson's Richtung lief eine ähnliche des Theaters parallel.

Im Jahre 1709 hatte der Dramatiker Nikolaus Rowe die erste würdige Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen veranstaltet. Im Jahre 1769 aber wurde zu Stratford am Avon ein grossartiges Shakespearejubiläum veranstaltet, dessen geistiger Urheber der Schauspieler Garrick war. In den Shakespeareausgaben machte sich noch immer eine Überhebung zwerghaften Bildungsdünkels breit und die Bearbeitungen der Dramen auf der Bühne entstellten das herrliche Original. Erst Garrick (geb. 1716) bürgerte den grössten aller Dramatiker wieder in seinem ihm gebührenden Reiche, auf der Bühne von Drurylane, ein. Zugleich aber war dieser ausserordentliche Mime auch als Bühnendichter thätig und seine Posse „Miss in her teens" enthält Ansätze eines feineren Lustspieltons. Dasselbe gilt von einigen Stücken von Colman, während Goldsmith's vielgepriesene Komödie „She stoops to conquer" doch nur eine Kette

der berüchtigten Bühnen-Missverständnisse enthält, die nur einem gröberen Geschmack zusagen. Viel origineller sind die Possen von Samuel Foote (1720—77), welche sich zu lauter persönlichen Satiren zuspitzen, aber nur, um mit realistischer Treue das Schlechte zu geisseln. Zu höherem, ja höchstem Stil der Komödie schwang sich hingegen der grosse Redner Richard Brinsley Sheridan (1751—1816) empor, der die englische Litteratur mit dem besten modernen Lustspiel beschenkte. Niemand wird diesen Rang der „Lästerschule" („The School for Scandal" 1777) bestreiten können. Auch das vorhergehende Stück „The Rivals" (1775) würde genügen, ihn zu den Lustspieldichtern ersten Ranges zu erheben*).

Sheridan, der leichtlebige Irländer, ist der britische Beaumarchais, wenn auch ohne dessen historische Bedeutung. Seine Gestaltungskraft erinnert geradezu an Molière. Lady Teazle, Lady Sneerwell, Mrs. Candour, Mr. Crab, Joseph Surface in der „Lästerschule", Sir Lucius O'Trigger, Mr. Acres, Mrs. Malapropp, Sir Anthony in den „Rivalen" sind klassische Schöpfungen einer ausgelassenen Laune, die dabei nicht eines tieferen Gehalts durch die unbedingte Naturwahrheit der Charakterzeichnung entbehrt. Sein Dialog funkelt von Witz und Esprit, die Schürzung der Handlung zeugt von der leichtesten sichersten Hand. Dabei lehnt sich Sheridan's Lebensauffassung direkt an Fielding an, dem er auch in seinen menschlichen Schattenseiten glich. Joseph und Charles Surface werden auch den oberflächlichsten Leser sofort an Blifil und Tom Jones gemahnen. Dabei muss aber nachdrücklich betont werden, dass Sheridan's Gestalten viel künstlerischer, weil weniger abstrakt, angeschaut sind. Fielding's Blifil erscheint so krass und gehässig in seiner Heuchelei, dass er Niemanden zu täuschen vermag. Joseph

*) Weniger bedeutend sind „Die Farce", „The Critic" und die komische Oper „The Dueña", obschon ein Byron auch diese bewunderte. Sheridan schrieb auch eine schöne „Monody on Garrick", und seinem eignen unseligen Leben und Ende hat Byron die herrliche „Monody on Sheridan" gewidmet. Auch Bulwer schildert seinen Tod unter anderem Namen im Anfang des „Godolphn".

Surface hingegen würde und wird uns ewig im Leben täuschen; jeder begegnet ihm sicher einmal, da er nichts weiter als den ausgesprochenen Typus eines Weltmanns vorstellt, mit einer Tünche von Ehrbarkeit und darunter eisigem Egoismus. Diese Meisterfigur übertrifft, weil zugleich individueller und doch allgemein typischer herausgearbeitet, Molières Tartuffe. Ebenso begegnen wir Charles Surface häufig genug und ihm gönnen wir eher unsre schonungsvolle Achtung, als dem hübschen Schlingel Tom Jones.

Allerdings blieb Sheridan nicht völlig originell. Wie er jene zwei Fielding'schen Gestalten ausgebeutet, so benutzte er auch Molières „Misantrop" (Sir Peter und Faulkland) und führte dessen Celimène weiter aus. Ausserdem muss man Sheridan vorwerfen, dass er allzuviel geistreichelt und all seinen Personen gewählte oder witzige Redensarten in den Mund legt, wodurch die Charakteristik schwere Einbusse leidet. Man höre den Schluss von „The Rivals":

Absolute. Well, Jack, we have both tasted the bitters, as well as the sweets, of love — with this difference only, that you always prepared the bitter cup for yourself, while I —

Lydia. Was always obliged to me for it, hey! Mr. Modesty? But come, no more of that — our happiness is now as unallayed as general.

Julia. Then let us study to preserve it so: And while Hope pictures to us a flattering scene of future bliss, let us deny its pencil those colours which are too bright to be lasting. When hearts deserving happiness would unite their fortunes, Virtue would crown them with an unfading garland of modest hurtless flowers; but ill-judging Passion will force the gaudier rose into the wreath whose thorn offends them, when its leaves are dropt."

Was für geschraubte Salonphrasen! „Passion" und „Hope" und „Virtue" — man merkt, dass Mr. Pope's Geist noch lebt!

Aber das wird alles in der „Lästerschule" aufgewogen durch so echte Naturlaute wie das „Aber er wollte doch mein Bild nicht verkaufen" des alten Obersten, durch die herrlichen Szenen zwischen

dem ehrlichen Sir Peter und seiner jungen Frau im 2. Akt. — Mit Sheridan wurde die englische Komödie hohen Stils zu Grabe getragen.

Hingegen gewann der englische Geist um diese Zeit noch eine echtnationale Äusserung in jener berühmten Opernposse, welche der feinsinnige Lyriker Gay als Persiflage des italienischen Opernsingsangs schuf. „The Beggar's Opera" (1727) ist eine der wütendsten bissigsten Satiren auf das Komödientum und die Schufterei der feinen Welt, die je einem verbitterten Gemüt entquollen. Der Räuberhauptmann Machneath grinst von der Bühne her die applaudierenden Logen an: „Was Gewissen und muffige Moral betrifft, so kümmere ich mich in meiner Habgier und Genüsssucht darum so wenig, wie irgend ein Edelmann in England. In solchen Dingen bin ich vom besten Ton (not in the least vulgar)". „Ihr seht, Gentlemen", haranguiert er seine Spiessgesellen, „ich bin kein blosser Freund vom Hofe, der alles verspricht und nichts hält". O, Machneath weiss, dass „von allen Raubtieren der Mensch das einzige ist, das in Rudeln jagt" (is the only sociable one). Sein biederer Schwiegervater Prachum, der Hehler dieser Diebsbande, hält seinem Töchterlein Standreden, die des feinsten Weltmanns würdig wären: „Meine Tochter muss für mich, wie eine Hofdame für einen Minister, der Schlüssel zur ganzen Bande sein". „Ein Weib weiss feil zu sein, selbst wenn sie nie bei Hofe erzogen wurde."

Niemals hat man einen solchen Rinnstein-Odeur auf einer Bühne genossen. Bordelle, Spielhöllen, Gefängnisse — alle ihre unfläthigen Geheimnisse öffnet uns dieser grässliche Satiriker. Aber mit welcher Lebendigkeit und Kraft! Kein Wunder, dass die „Bettleroper" 63 Abende hintereinander London in einen Taumel des Entzückens versetzte. Freilich, eine reizende Gesellschaft das, die dergleichen als getreues Weltkonterfei hinnahm!

Die „Bettleroper" bildet den richtigen Übergang zu dem Wirken des grössten Satirikers, den England hervorgebracht.

Satiriker und Humoristen.

I.

„Swift est Rabelais dans son bon sens, et vivant en bonne compagnie. Il n'a pas, à la vérité, la gaîté du premier, mais il a toute la finesse, la raison, le choix, le bon goût, qui manquent à notre curé de Meudon. Les vers sont d'un goût singulier(!) et presque inimitable; la bonne(!) plaisanterie est son partage en vers et en prose. Mais pour le bien entendre il faut faire un petit voyage dans son pays".

Also orakelt der grosse Voltaire in seinen „Lettres sur les Anglais". Selten ist ein schieferes Urteil gesprochen. Wahr erscheint nur der letzte Satz, wobei man freilich bedauern muss, dass die „petit voyage" das Verständnis Voltaires in diesem Falle kaum gestärkt hat. Allerdings sind die Verse Swifts von einem „goût singulier" und in gewissem Sinne unnachahmlich, weil man etwas so Harsches, Rohes und Prosaisches noch nie in Versen gelesen hat. Es ist ein wahres Bachanal von Anti-Poesie. Die Prosa dieser „Verse" wirkt wie ein absichtlicher Cynismus. „Einzig" sind sie demnach, aber leider ohne jeden „Geschmack". Vollends, zwischen dem jovialen Rabelais-Gargantua, dessen Herz so geräumig und gross wie sein Bauch, und dem verbittertsten aller Sterblichen klafft ein unüberbrückbarer Abgrund.

Der Lebenslauf Jonathan Swifts (1667—1745) interessiert uns hier nicht. Es genügt zu wissen, dass er bis in sein reifes Alter mit Not zu kämpfen hatte, dass er ungläubig und dabei von Beruf Geistlicher, dass er Irländer von Geburt und von patriotischem Gram über die Lage seiner Heimat zerrissen war, um sich das Übrige zu denken. Betreffs seiner berühmten Liebesgeschichte mit den zwei Frauen „Stella" (Esther Johnson) und „Vanessa" (Miss Vanhomrigh), die unglücklicher verlief als das Verhältnis des guten Grafen von Gleichen, verweisen wir auf die zahlreichen biographischen Berichte. Wichtiger für uns ist es zu erwähnen, dass

Swift, zum Dechanten von St. Patrik ernannt, erst für die Whigs, dann für die Torys als journalistischer Kondottiere sich herumschlug, teils in seinem Organ „The Examiner", teils in zahlreichen Broschüren; dass er nach dem Sturz der Torys sich nach Irland verbannte und dort im Wahnsinn starb.

Einen Begriff von Ton und Art seiner politischen Pamphlets giebt der Vergleich zwischen römischer und britischer Dankbarkeit. Als nämlich die Whigs die Verdienste Marlboroughs für ungenügend belohnt erklärten, rechnete Swift heraus, dass der siegreiche Feldherr 54000 Pfund an Nationalbelohnungen erhalten habe, während er die Kosten eines römischen „Triumphs" auf nur 994 Pfund 11 Schilling 10 Pence anschlug!

Schon das Äussere Swifts verriet den Kämpfer. Er war von mittlerer Grösse, stark gebaut. Der scharfe Schnitt der Nase, die eingebogene Oberlippe, das volle römische Kinn, die breite Stirn und der klare entschlossene Blick machten sein Profil ungemein ausdrucksvoll. Die Nachlässigkeit seines meist würdelosen Benehmens lief auf erkünstelte Derbheit hinaus. Es ist die Arroganz eines hochgestiegenen Plebejers, der sich mit schmutzigen Stiefeln auf die Sophas des High Life wirft, das er früher nur von der Treppe aus kannte.

Seine Korrespondenz mit Lord Bolingbroke, dem gestürzten Staatsmann, worin beide ihr gemeinsames Unglück bejammern, zeigt Swift neben dem würdevollen Ton des letzteren in einem wenig einnehmenden Lichte. Überall spürt man mit Trauer, aber ohne Mitleid, wie der Schatten des Wahnsinns diesem grellen Irrlichteln näher rückt. Nachdem Swift das ganze menschliche Leben als ein Irrenhaus geschildert und alle Professionen in verschiedene Zellen gesperrt hat, wütet er am Schluss gegen sich selbst und prophezeit mit heiserem Gelächter seine Anlage zur Geistesstörung. Er bekennt von seiner Einbildungskraft, dass sie eine besondere Neigung zeige, mit ihrem Reiter durchzugehen, weswegen seine Freunde ihn auch nie allein lassen wollen, falls er nicht feierlich verspricht,

diesen seinen vernünftigen Spekulationen zum Nutzen der Menschheit nachzuhängen. Und diese „vernünftigen Spekulationen“ — der Leser errät es schon — sind gerade der abstruseste Blödsinn!

Wie sah es nun mit dem Charakter dieses unerbittlichen Zuchtmeisters selber aus, der so lieblos und mitleidlos seine Geissel schwang über Gerechte und Ungerechte? Vielleicht ebenso, wie mit seiner Bedlam-Weltanschauung, die seinem eigenen Irrsinn entsprang?

Eine alte Erfahrung lehrt, dass die Welt nur als ein Spiegel dient: Was herein schaut, schaut heraus. Das Ich selbst giebt die Auffassung des All. Ein guter Mensch entdeckt überall gutmütige Züge, ein schlechter überall nur bewusste oder unbewusste Schlechtigkeit. Uns dünkt Swifts wütende Misanthropie ganz gerechtfertigt, da er von sich aus urteilen musste. Eine Gesellschaft, die aus lauter Swifts bestände, möchte sich wohl bald genug unter einander zerreissen.

Es scheint, als ob die Freunde und Liebchen Swifts wenig Anstoss nahmen an den reizvollen Bekenntnissen seiner schönen Seele, die er verschwenderisch ausstreute. Gern wollen wir die psychologische Entschuldigung anführen, dass dies hochmütige und kampflustige Herz durch die Entbehrungen und Demütigungen seiner Jugend von Grund aus verbittert war. Doch das wurde ja später aufgewogen durch die übertriebensten Erfolge. Nicht er hatte sich über die Welt zu beklagen, sondern all seine materiellen Enttäuschungen verdankte er sich selbst. In Swifts massloser Selbstsucht steckt ein Stück Schurkerei.

Wir kennen kein naiveres Dokument menschlicher Niedertracht, als die Briefe, in denen dieser Berserker sein ganzes Innere frank und frei zur Einsicht vorlegt. Eine solche Roheit des Egoismus, eine solche Inhumanität und grausame Hartherzigkeit der Gesinnung trifft man selten selbst in jener Zeit. Nein, heucheln that Swift so wenig, wie etwa der selige Wicherley. In dieser Offenheit entpuppt sich aber eine völlige Verderbnis aller moralischen Begriffe, die schon an Raserei streift.

Auf der Höhe seiner Triumphe schrieb er an seinen Freund Bolingbroke, dass er fürchte, „vor Wut zu platzen, wie eine vergiftete Ratte im Loch“ („to die in a rage, like a poisoned rat in a hole!“)

Er selbst hatte ja bekannt, dass eine „saeva indignatio“ zeitlebens sein Herz zerfleischte.

Das Letzte, was er schrieb, war ein Epigramm über ein Magazingebäude für Waffen und Munition, das man ihm in Dublin zeigte:

„Behold a proof of Irish sense:
Here Irish wit is seen:
When nothing's left that's worth defence
They build a magazine.

Unglücklicher Mann! Ihm war das Leben ein graues, ödes Meer, über dem nur das Wetterleuchten seines Grimms emporzuckte.

Solch ein Grimm kann ehrwürdig, kann als ein heiliger Zorn erscheinen. Von ihm werden die grossen Männer zu welterschütternden Thaten hingerissen. „Ich liebe einen guten Hasser“ (a good hater), bekannte der alte Samuel Johnson. Es ist der Hass gegen die Feigheit und Falschheit der Welt.

Die Hindus beten die Brillenschlange, die Hagin den Tiger an, die Chinesen opfern im Sturm dem Drachen der Tiefe, statt ihr Schiff zu lenken; statt tapfer zu fechten, lassen sie sich lieber als Gefangene lebendig pfählen. Ewig verehrt die stumpfe Herde Fetische, die selbst Martin Luther als „Schergen Gottes, ausgemachte Narren und Schurken, die uns für unsere Sünden züchtigen,“ erkannt hat. Aber der vom göttlichen Hauch Beseelte wird wieder und immer wieder seinen Wormser Protest aus der Klause von Ermenonville, aus dem Erker der Wartburg, von der Insel Ufenau treu bis zum Tod den unfehlbaren Päpsten dieser Welt entgegenschleudern: „Ich hab's gewagt! — Ich kann nicht anders. Amen.“ War Swift ein solcher Geist, war es ein heiliger Zorn, der ihn beseelte? Wir fürchten, nein.

In dem düstern, jähzornigen Stierblick dieses grossen Satirikers liest der Kenner ein tief nationales Rassetum. Swift ist John Bull. So wundern wir uns denn nicht, wenn wir in der „Geschichte einer Tonne" dieselbe Auffassung finden, dass Religionen, Ideale, Stände nichts weiter als Kleider seien („They held the universe to be a large suit of clothes, which invests every thing"), welche später Carlyle in den Kleider-Systemen und Schweinetrog-Theorien seines „Sartor Resartus" aufstellen wird. Doch zwischen diesen so verwandten, weil echt nationalen, Geistern, herrscht doch ein erheblicher Unterschied. Carlyle ist ebenso düster, jähzornig, rauflustig; aber seine Ironie scheint von heiligem Zorn inspiriert. Swift aber ist, all sein Talent in Ehren, ein boshafter Affe, der wie seine Yahoos zähnefletschend die ganze Welt mit Kot bewirft. Bringt seine Schmutzforschung es doch fertig, die menschlichen Exkremente zu untersuchen! („The examination of certain abuses".)

Die furchtbare Waffe des Swift'schen Sarkasmus bildet die Logik — die Logik, welche er dazu missbraucht, das Absurde und Unlogische zu beweisen, während sie anderseits alle für vernünftig gehaltenen Dinge zertrümmert (vor allem die Wissenschaft — siehe Gulliver's Akademie von Laputa).

Swift nimmt etwas Absurdes als stoffliche Unterlage. Dies Absurde aber deduziert er nach allen Regeln der Mathematik und legt uns eine Sammlung von Dokumenten und Protokollen vor, die uns völlig überzeugen. Er häuft wie ein Statistiker die schmutzigsten Trivialitäten auf, er erzählt in der nüchternsten Prosa eines Kajüten-Logbuchs die unglaublichsten Sachen. Mal spricht er wie ein Mediziner, mal wie ein Ingenieur oder Mechaniker, mal wie ein Richter in der Allongeperrücke. Der tobendste Groll verbirgt sich unter einer steifen feierlichen Dekan-Miene, und wenn er die gröbsten Ohrfeigen austeilt, verbeugt er sich mit höflicher Förmlichkeit.

Der König von Brobdingnag, dessen Premierminister einen weissen Zeremonienstab trägt, so gross wie der Hauptmast der grössten Fregatte, bemerkt beim Anblick Gullivers, was für ein

elendes Ding die menschliche Grösse sei, angesichts solch eines verächtlichen Zwergs wie Gulliver.

Diese Insinuation gewinnt aber erst an eigentlicher Kraft und Schärfe durch den Gegensatz des „Kaisers von Lilliput". Welch ein vernichtender Hohn grinst aus der Beschreibung dieses erhabenen Lilliputaners, der sich „Wonne und Schrecken des Weltalls" titulieren lässt wie unsre eigenen Sultanchen von Gottes Gnaden!

„Des Kaisers Züge sind gar männlich, mit einer Habsburger Lippe, einer Adlernase, olivengelbem Teint, wohlproportionierten Gliedern und majestätischer Haltung. Er ist grösser um Nagelsgrösse als sein ganzer Hofstaat, und schon dies genügt, um jedem Beschauer Ehrfurcht zu erwecken."

Wenn es als Kennzeichen genialer Begabung gelten mag (im Gegensatz zum blossen Talent, das mehr oder minder nachahmt), eine ganz neue Art des Ausdrucks zu erfinden und sich eine eigene Originaldomäne zu schaffen, so trifft dies gewiss auf diesen grössten aller Satiriker zu. „Gulliver's Reisen" entwickeln eine Eigenart, die bis heut unerreicht dasteht und auch kaum je nachzuahmen versucht wurde. Letzteres wäre auch schwer, da nur eine ähnliche Struktur, wie die des Swift'schen Geistes, dazu befähigen könnte, Dieser echt englische positive Geist vermag nämlich die unerschütterlichste Ruhe und den grimmigsten Ernst bei den tollsten Sprüngen humoristischer Laune zu bewahren. Freilich verrät Swift zugleich eine gewaltige Phantasie, die nur darum sich nicht zum eigentlich Dichterischen erhebt, weil der boshafte Skeptiker jede Idealität und Romantik verachtet. Es ist eine realistische Phantasie, wie sie wohl nur in England gedeihen kann, die auf den Oberflächlichen sogar als nüchternste Prosa wirken mag. Nichtsdestoweniger gehört Einbildungskraft und zwar vom höchsten Range dazu, sich wie Swift in unglaubliche Fabelzustände mit einer realistischen Gründlichkeit zu versenken, die ihn mitten in den erfundenen Zuständen wie in wirklichen historischen Verhältnissen leben und weben lässt. Ihn und seine Leser. Die treffendste Kritik über dies merk-

würdige Erzeugnis liegt in den Worten jenes irischen Prälaten: „Er könne sich nicht helfen, aber es seien doch Dinge in „Gullivers Reisen" enthalten, an die er beim besten Willen nicht glauben könne!!"

Es ist die erstaunliche Wahrscheinlichkeit dieser bizarren Märchen, welche der prüfenden Kritik hier aufrichtige Bewunderung abnötigen muss. Das entscheidendste Urteil darüber enthält die Thatsache, dass diese fürchterlichste und geistvollste Satire, die je geschrieben, noch heut als — Kinderbuch verwendet wird.

Wohl schiene es nicht unmöglich, eine gewisse Parallele herzustellen zwischen Swift's Manier und derjenigen eines besseren Mannes — nämlich den Satiren Ulrich von Hutten's. Allein es darf nicht geleugnet werden, dass nicht nur in der äusseren Form, sondern auch an Umfang und Tiefe der Satire Swift im „Gulliver" (freilich auch nur hier) den tapfern Hutten weit überragt. Eine so bittere Verhöhnung menschlicher Feigheit, Kleinheit und Eitelkeit gelang noch nie einem Sterblichen.

In der Zeit der Napoleonischen Kriege erfreute sich in Britannien ein Bild grosser Beliebtheit, welches den Riesenkönig von Brobdinag darstellte, wie er einen Lilliputaner verächtlich auf seiner flachen Hand hält. Dieser Riese trug die stupiden Züge Sr. Grosbritannischen Majestät Georgs des Verrückten und der Lilliputaner trug den Rock von Marengo. Wir mögen lachen über diese Albernheit insularer Einbildung. Aber vor der zersetzenden Skepsis eines Swift zerstieben der wahre Riesenkönig (in diesem Fall der Lilliputaner Napoleon) und der Zwergkönig in das gleiche lächerliche Nichts.

Swift kannte den Knechtssinn der Menschen — er, der in seiner Jugend als Domestik getreten wurde und später als allmächtiger Pamphletist Damen vom höchsten Range wie Dienstmädchen kommandierte.*) Diese Kenntnis giebt seinem Hohn erst jene volle

*) Siehe darüber in Orrery's Biographie die ergötzliche Anekdote mit der Gattin des Earl von Burlington. Ebenso seine Briefe an Lady Queensberry, sein hochfahrendes Benehmen gegen St. John und Bukingham.

Sicherheit, die sich z. B. in der gravitätischen verblüffenden Keckheit ausspricht, womit der grosse Schwindler Gulliver seinen Abschied von seinem Herrn dem Pferde erzählt. Wir geben die Stelle englisch, um dem nüchtern korrekten Stil seine volle statuenhafte Ruhe nicht zu rauben.

„I took leave of my master, but as I was going to prostrate my self to kiss his hoof, he did me the honour to raise it gently to my mouth. I am not ignorant, how much I have been censured for mentioning this last particular. Detractors are pleased to think it improbable that so illustrious a person should descend to give so great a mark of distinction to a creature so inferior as I. Neither have I forgotten, how apt some travellers are to boast of extraordinary favours they have received."

Er ist nicht „ignorant, how much he has been censured" — diese krampfhafte Komik sticht uns mitten ins Herz. Wir überraschen uns unwillkürlich dabei, dass wir das für ernst genommen und die Gulliver erwiesene fürstliche Huld beifällig empfunden haben. Wir fühlen, wie in uns allen selbst der Parvenue, der Höflinglakai, schlummert. Wir ahnen, dass wir gerade wie Gulliver von unsern Abenteuern erzählen und mit unsern vornehmen Bekanntschaften prahlen werden. Welch ein trauriger Spass über die Nichtigkeit unsrer Eitelkeiten! Ja wohl, und das schreibt derselbe Swift, der in seinen Briefen an Stella nie vergisst grossspurig zu notieren, wie er heut mit dem Staatssekretär oder andern höchsten Herrschaften diniert habe! — Von dem Schluss dieses grossen Pasquills, wo wir unsern Ahnen und Brüdern, den Yahoo-Affen, vorgestellt werden, möchten wir am liebsten schweigen.

Allerdings konnte die Achtung vor seiner Spezies nicht gerade durch die Zeitumstände bei Swift geweckt sein — Swift, welcher in einem Brief an den „Spektator" (Nr. 324) die Furcht ausspricht, von den „Mohawks" erstochen zu werden. Diese Rotte junger Leute, an die spätere „Compagnie Jehu" der französischen Muscadins erinnernd, beging unter dem Vorwand whiggistischer Ge-

sinnungstüchtigkeit allnächtlich die grössten Frevel in den Strassen der Metropole. Allein, was will das am Ende sagen! Selbst zur Zeit der Stuarts gab es doch gar viele opferfreudige Märtyrer, die sich von Claverhouse's Dragonern zusammenhauen liessen oder sich den Henkern des Lordoberrichters Jeffrey überlieferten — um so die Missachtung der Menschennatur, die damals als feine Mode galt, Lügen zu strafen. Und auch zur Zeit Swifts entbehrte diese schwache Menschennatur durchaus nicht aller besseren Elemente, wie wir in einem früheren Abschnitt schon hervorzuheben suchten. Sie verdiente damals ebensowenig wie irgendwo, dass der König von Brobdinag die Menschheit als das „hässlichste, schädlichste kleine Gewürm, das je auf der Erde herumgekrochen," bezeichnete. Swift's Gallenergiessungen erreichen manchmal einen Grad, der bereits anfängt, dem albernen Lallen des Irrsinns zu ähneln. Pathologisch gesprochen, rumort der Wahnsinn in dieser Menschenverachtung, die in letzter Instanz unbändigem Grössenwahn entspringt. Genau die gleichen Symptome hat man bei Cäsarenwahnsinnigen zu allen Zeiten wahrgenommen. Indem ein solcher Halbgott die Menschen wie Tiere behandelt, wie aufzuspiessende Insekten verächtlich angrinst, wird er selber ein Halbtier.

So endete denn der wutschäumende Swift, dessen Biss wie der eines tollen Hundes vergiftete, als Kannibale. Seine letzte Satire „A modest proposal for preventing the children of the poor people in Ireland from becoming a burden on their parents or their country, and for making them beneficial to the public" (1729), wohl der grauenhafteste Wutschrei einer aus Rand und Band gerathenen Weltverzweiflung, schnellt auf ihn selber zurück. Denn in diesem grässlichen Gelächter hören wir den Widerhall seines eigenen bosheitgetränkten Gemüts.

Gewiss war sein Stil und sein Geist von zermalmender methodischer Gewalt, wie eine alles kurz und klein hämmernde und hackende Maschine, unablässig geheizt von dem Brand eines grenzenlosen Hasses und dennoch voll kaltblütiger gleichmässiger

Härte. Gewiss gehört Swift zu der adeligsten Rasse, zu der Rasse der Raubtiere, und die in ihm kochende Bitterkeit ist jenem altenglischen Oppositionssinn verwandt, der später in Byron's „Don Juan" Spuren desselben Swift'schen Stils verrät. Aber während Byron brüllt wie ein Löwe, faucht Swift nur wie jenes unzähmbarste aller Raubtiere, der javanische schwarze Panther, dessen gelbe Schwefelaugen man aus der Finsternis der Käfigecke in dämonischer nimmersatter Mordlust funkeln sieht. Man fühlt, wie er, gepeinigt von jenem Magenkrampf galleerfüllter Bestien, über seine Opfer herfällt, um seine stachlige Zunge im Blut der Opfer zu letzen. Der schwarze Panther will nicht nur seinen Hunger sättigen, er zerreisst die ganze Herde, wenn er bei Nacht die Hürde überklettert, und sauft Blut, bis er berauscht niedertaumelt. Swift will das Blut seiner Feinde schlürfen, will Blut sehen, das Zerreissen selbst ist seine Lust. Sein Tatzenhieb vergiftet zugleich die Wunden, die er schlägt, wie des Tigers Klaue ein Gift verbergen soll.

So beschaffen erscheint das hässlichste aller Raubtiere, ohne des Löwen Majestät, des Leoparden Grazie. Swift war der Meister grausamer Ironie, der unerreichte Satiriker; aber mehr auch nicht. Vergleicht man ihn mit Voltaire, ermisst man erst seine Beschränktheit. In Voltaire lebt viel von Swift. Aber zehn Swifts würden noch keinen Voltaire machen.

II.

So originell und individuell die Satire Swifts ihrem innersten Wesen nach, hat sie doch eine Geistesverwandte in den Schriften John Arbuthsnoth's (1675—1735), eines Schotten, gefunden. Sein satirischer Roman „John Bull" (1712, hauptsächlich gegen Marlborough gerichtet) hat diesen Namen unter der jetzt landläufigen Bedeutung erst geschaffen. Seine „Memoiren des Martinus Scriblerus" und „Die politische Lügenkunst" wetteifern an boshafter Schärfe mit den politischen Pamphlets seines Freundes Swift, der ihn jedoch in seinen Satiren höheren Stils weit hinter sich lässt.

Neben der Satire giebt es den Humor. Wer von einer verneinenden Auffassung des realen Lebens ausgeht, muss sich entweder durch Pessimismus verhärten, woraus Satire, oder sich durch Optimismus darüber erheben, woraus Humor entspringt. Ein solcher Humor, die „lachende Thräne im Wappen", schwebte Lawrence Sterne (1713—68) vor, als er seine zwei berühmten Werke „Tristram Shandy" (1759—67, in 8 Bänden!) und „Die Empfindsame Reise" (1768) schuf. Auch Sterne war Irländer wie Swift, war Geistlicher wie Swift. Aber man kann sich kaum verschiedenere Existenzen denken, als den wilden Dechanten von St. Patrik und den Salonprediger Yorik-Sterne, diese klatschsüchtige männliche Kokette.

Es ist schwer, echtes Gefühl und falsche Empfindsamkeit bei Sterne zu unterscheiden. Überall finden wir Schminke. Mag er seine Blumenbeete noch so emsig mit Thränengüssen bewässern, wir zweifeln, ob die Blumen nicht von Papier. Hinter des Pastors moschusduftigem Taschentuch vermuten wir die Zwiebel, welche ihm diese schönen Thränen entlockt.

In der „Sentimentalen Reise" wimmert er über einen toten Esel, im „Tristram Shandy" schauspielert er mit einem lebendigen Esel. Dies sind die natürlichen Anfänge der späteren Gelüste der „Seeschule", wo Coleridge einen Esel als „poor innocent forlorn" und als „Bruder" begrüsst. Eine alte Postkutsche erregt Sterne's inniges Mitgefühl.

Thakeray zählt in seinen bekannten anmutigen Vorlesungen über die englischen Humoristen die im vorigen Abschnitt behandelten Romanziers Fielding, Smollet, Goldsmith, ferner Swift, Gay, Prior, ja sogar Congreve, Addison und — Pope (!) unter die Humoristen. Dies scheint jedoch eine oberflächliche und willkürliche Ausdehnung des Begriffs. Ein humorvoller Romanzier wie Fielding und Dickens darf darum noch nicht schlechtweg als ein „Humorist" gelten. Falstaff und die Narren Shakespeare's sind Humoristen, aber nicht Shakespeare selbst! Als Humorist schlecht-

weg kann nur ein Individuum gelten, sei es als Autor, sei es als Privatperson, welches alle Dinge lediglich vom Standpunkt des Humors aus auffasst und beurteilt, wobei sich denn naturgemäss alles Reale in „Humor" löst und auflöst. Von einem wirklichen Humoristen darf man daher überhaupt keine Fabel, keinen stofflichen Reiz, überhaupt keine „Handlung" erwarten. Selbst wenn ein Humorist wie Jean Paul im „Titan" und „Hesperus" breitere Gestaltung versucht, zerflattert ihm nur zu bald das Stoffliche zwischen den Fingern. Musterstücke des Humors in seinem freien Walten bieten uns Thümmel's Genrebilder und de Maistre's „Reise um mein Zimmer".*)

Dabei kann jedoch dieser empfindsame Humor echt realistisch in der Detailzeichnung wirken, nicht nur Genrebilder, sondern auch kleine Kabinettstücke der Charakterzeichnung entwerfen. So die reizende Handschuhverkäuferin, der Mönch mit seiner Schnupfdose in der „Sentimental journey", sowie Onkel Toby und Doktor Slop im „Tristram Shandy". Stillleben und Kleingenre malt Sterne mit wahrer Meisterschaft. Seine eigentliche Virtuosität besteht darin, die geringfügigsten Ereignisse mit keckem Sichgehenlassen zu wichtigen Abhandlungen auszuspinnen und das Unmerkliche als Stoff unendlicher Betrachtungen auszuschlachten.

Es würde dem historisch geschulten Feinschmecker den Genuss stören, wenn nicht ein scheues Satyrlächeln sich mit der zärtlichen Flennerei dieses „Aufklärers" paarte.

Der Inhalt des „Tristram Shandy" — aber giebt es denn einen Inhalt? Es wäre eine Sisyphusarbeit, den Gedankengang dieser acht Bände, in der damaligen Art der „Arguments" vor jedem Dichtwerk, festzustellen. Die eigentliche Laune des Humoristen geht störrig ihren eigenen Gang, immer drauf los durch Blumen, Gemüsegärten, Disteln und Nesseln. Sie ist nicht wählerisch. Duften die Rosen, so schlürft sie das Arom ein, und duftet der

*) Neuerdings auch Heiberg's „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland".

Mist, so hat sie auch nichts dagegen, sondern findet darin einen eigenartigen Haut-Gout. Die Muse Sterne's würde wie chinesische Mandarinen an verfaulten Eiern, wurmstichigen Früchten und Regenwürmerpasteten sich delektieren. Niemals sieht sein kurzsichtiges Auge den ganzen Menschen, sondern immer nur dessen Steckenpferde und Manien. Wie ein Swift die Welt als ein Irrenhaus auffasste, so besteht für Sterne die Welt aus Wunderlichkeiten und aus Sonderlingen, die allesamt an einer besonderen unheilbaren Narrheit kranken. Und gerade darin liegt das Verderbliche dieses „Humors", dass der Unterschied zwischen Verstand und Narrheit vor seiner mikroskopischen Untersuchung verschwindet. Hamlet mag vielleicht recht haben; aber er vergisst, dass er selbst ebenso verrückt in seiner Art, wie Polonius in der seinen, und vor allem, dass wir uns alle begraben lassen können, wenn Hamlet's Auge richtig sieht. „Seht ihr dort die Wolke in Gestalt eines Kamels?" „Oder auch ein Wiesel?" „Nicht doch, ein Walfisch". Der gesunde Mensch, der als Philosoph erst recht Realist bleibt, nennt aber die Wolke beim richtigen Namen und lässt die Wolke — Wolke sein.

Um einen Begriff von Sterne's Stil zu geben, wollen wir aufs Geratewohl den Anfang des ersten, vierten und siebenten Teils ohne Kommentar hierhersetzen. Der verständige Leser möge daraus das allgemeine Tohuwabohu erraten.

„Ich wollte, entweder mein Vater oder meine Mutter oder lieber alle beide, denn im Grunde war der eine so gut dazu verpflichtet wie der andere, hätten hübsch daran gedacht, was sie bezweckten, als sie mich zeugten; hätten sie gehörig erwogen, was für ein wichtiges Geschäft sie verrichteten — dass es nicht nur die Hervorbringung eines vernünftigen Wesens beträfe, sondern dass möglicherweise die glückliche Bildung und Mischung seines Körpers, vielleicht sein Genie, und die Beschaffenheit seines Gemütes — und da sie kein Wort fürs Gegenteil anführen konnten, selbst das Wohl seines ganzen Hauses, ihre Richtung von der Beschaffenheit an-

nähmen, welche damals über Leib und Seele die Oberhand hatte: — hätten sie alles dies gehörig erwogen und danach gehandelt, ich bin innig überzeugt, ich würde eine ganz andere Figur in der Welt gemacht haben, als diese ist, in der mich nun der Leser, aller Wahrscheinlichkeit nach, sehen wird."

Welche Periode, mein Gott! Den modernen Leser überkommt schon die Ungeduld, ehe er begonnen. Nein, wir wollen nicht so grausam sein, auch die „Erzählung des Slawkenbergius", womit der 4. Teil anhebt, die Mär von dem Fremden mit der wunderbaren Nase, aufzutischen. Begnügen wir uns also mit dem Anfang des 7. Teils:

„Nein — ich denke, ich habe gesagt, dass ich jedes Jahr zwei Bände schreiben wollte, wenn ich von dem gottlosen Husten, der mich damals quälte und vor dem mir bis auf diese Stunde ärger graut, als wenn Feuer im Dache dazu kommen könnte — und an einer anderen Stelle (wo aber? darauf kann ich mich jetzt nicht besinnen), da ich von meinem Buche redete als von einer Maschine, und meine Feder und mein Lineal als ein Kreuz auf den Tisch legte, um es desto feierlicher zu thun — schwur ich, sie sollte die nächsten vierzig Jahre hindurch ihren Gang so fortgehen, wenn es der Quelle des Lebens gefiele, mich so lange mit Gesundheit und Munterkeit zu segnen. Was nun meine Munterkeit betrifft, . . ." Ja wohl, aber die unsere raubt er uns bald genug durch den ermüdenden Trab seines humoristischen Maulesels über Stock und Stein.

In der Diligence der „Empfindsamen Reise" fährt sichs etwas bequemer. „Empfindsam" — ach ja! Es fängt gleich gut an. Schon in Calais erhitzt sich Mister Yorik:

„Was sind denn die Güter dieser Welt, dass sie unser Gemüt verbittern und so manches liebevolle Bruderherz unter uns in so arge Feindschaft versetzen können, wie es sich zuweilen ereignet? Wenn der Mensch mit dem Menschen in Frieden lebt, wie viel leichter als eine Feder ist das allerschwerste Material in seiner

Hand! Er zieht seine Börse heraus, hält sie hoch und zwanglos in der Hand, und schaut um sich, als suchte er einen Gegenstand, mit dem er sie teilen könne.“ Der liebe Sterne! Im Leben selbst war er weniger freigebig mit seiner Börse.

So reisen seine Einfälle nun weiter ins Blaue hinein, wobei es an schlüpfrigen Episoden nicht fehlt, — siehe die Historie von dem schönen Kammermädchen. Überall eine wohlwollende Ironie, die manchmal beissend sticht. So wenn er von der bekehrt sein wollenden Salonlöwin sagt: „Sie liess mich neben sich auf das Sofa sitzen, um den Punkt der Religion desto näher ins Auge zu fassen!“

Manchmal wird Sterne unerträglich. Er zerfliesst ordentlich vor Rührung. „Die Natur zerfloss in mir; und wie Maria, als ich mein Taschentuch zog, bemerkte, dass es schon zu feucht war, um noch brauchbar zu sein, wollte sie es durchaus im Bache waschen“. Ist das nicht köstlich? —

„Teure Empfindsamkeit! Unerschöpfliche Quelle alles dessen, was wertvoll in unsern Freuden und kostbar in unserer Trübsal!... Ewiger Brunnen unserer Gefühle!“ O halten Sie inne, mein teurer Yorik, wir vermögen nicht im siebenten Himmel zu schweben, wo Sie schmachten. Doch was erblicken wir! Wie heisst doch Ihr letztes Kapitel? „Der kitzliche Punkt“? Und wie endet Ihre zarte Empfindelei — mit einem Gedankenstrich, ähnlich jenen Gedankenstrichen in Goethe's Walpurgisnacht, nicht? O Sie kleiner Schäker, Sie unverbesserlicher Satyr, Sie widerlicher Heuchler! Mit einer unanständigen Grimasse enden die Entzückungen Ihrer Hochgefühle!

Sterne ist ein klassischer Typus des Voltaire-Jahrhunderts. Wenn er sentimental ist, wird er lasciv, und wenn er lasciv ist, wird er sentimental.

III.

Die heutige Bedeutung des Wortes „Sentimental“ hat sich erst durch Sterne eingebürgert. Diesem Verbrauch falschen Gefühls, diesem „Sentiment“, das gefühllose „Sentiments“ (Gefühlsphrasen) drechselte, begegnen wir auch in den Briefen, Memoiren und Essays

jener Zeit à la Lord Chesterfield und Sir William Temple. Es gehört zu den merkwürdigsten Symptomen, dass ein frischerer und minder affektierter Ton die schriftstellerischen Übungen durchweht, mit welchen damals zuerst Schriftstellerinnen in die Arena traten. Dies gilt besonders von der schneidigen Lady Mary Wortley Montague (1690—1762), welche ihre Reiseabenteuer in der Türkei beschrieb — ein weiblicher Lucullus voll feingeistiger Gourmandise, die jedoch etwas Gediegeneres als den Kirschbaum Luculls nach Europa verpflanzte: nämlich die Pockenimpfung. Sie eröffnet den Reigen jener resoluten Britinnen, die durch Exzentrizität wie durch unverwüstliche innere Tüchtigkeit hervorstechen. Aus ihren „Letters, written during the travel in Europe, Asia and Africa" wollen wir den letzten Passus mit der besonderen Überschrift „Concerning Monsieur de la Rochefoucauld's Maxim: That Marriage is sometimes convenient, but never delightful" und aus diesem ein paar Kraftstellen, wo die verständige Lady über das Heil einer guten Ehe predigt, zur Erbauung der schönen Leserin auswählen:

„This felicity consists alone in friendship founded on mutual esteem, fixed by gratitude, supported by inclination, and animated by the tender solicitudes of Love, whom the ancients have admirably described under the appearance of a beautiful infant: it is pleased with infantine amusements; it is delicate and affectionate, incapable of mischief, delighted with trifles; its pleasures are gentle and innocent.

They have given a very different representation of another passion, too gross to be mentioned, but of which alone men, in general, are susceptible. This they have described under the figure of a satyr, who has more of the brute than of the man in his composition. By this fabulous animal they have expressed a passion, which is the real foundation of all the fine exploits of modish gallantry, and which only endeavours to glut its appetite with the possession of the object which is most lovely in its estimation; a passion founded in injustice, supported by deceit, and attended by

crimes, remorse, jealousy, and contempt. Can such an affection be delightful to a virtuous mind? Nevertheless such is the delightful attendant on all illicit engagements; gallants are obliged to abandon all those sentiments of honour which are inseparable from a liberal education, and are doomed to live wretchedly in the constant pursuit of what reason condemns, to have all their pleasures embittered by remorse, and to be reduced to the deplorable condition of having renounced virtue, without being able to make vice agreeable.

It is impossible to taste the delights of love in perfection, but in a well assorted marriage; nothing betrays such a narrowness of mind as to be governed by words. What though custom, for which good reasous may be assigned, has made the words husband and wife somewhat ridiculous. A husband, in common acceptation, signifies a jealous brute, a surly tyrant; or at best, a weak fool, who may be made to believe any thing. A wife is a domestick termagant, who is destined to deceive or torment the poor devil of a husband. The conduct of married people, in general, sufficiently justifies these two characters.

But, as I said before, why should words impose upon us? A well regulated marriage is not like these connections of interest or ambition. A fond couple, attached to each other by mutual affection, are two lovers who life happily together. Though the priest pronounces certain words, though the lawyer draws up certain instruments; yet I look on these preparatives in the same light as a lover considers a ropeladder which he fastens to his mistress's window: if they can but live together, what does it signify by what price or by what means their union is accomplished? Where love is real and well founded, it is impossible to be happy but in the quiet enjoyment of the beloved object, and the price at which it is obtained does not lessen the vivacity and delights of a passion, such as my imagination conceives. If I was inclined to romance, I would not picture images of true happiness in Arcadia. I am

not prudish enough to confine the delicacy of affection to wishes only. I would open my romance with the marriage of a couple united by sentiment, taste, an inclination. Can we conceive a higher felicity than the blending of their interests and lives in such a union? The lover has the pleasure of giving his mistress the last testimony of esteem and confidence; and she, in return, commits her peace and liberty to his protection. Can they exchange more dear and affectionate pledges? Is it not natural to give the most incontestable proofs of that tenderness with which our minds are impressed? I am sensible that some are so nice as to maintain, that the pleasures of love are derived from the dangers and difficulties with which it is attended; they very pertly observe that a rose would not be a rose without thorns. There are a thousand insipid remarks of this sort, which make so little impression on me, that I am persuaded, was I a lover, the dread of injuring my mistress would make me unhappy, if the enjoyment of her was attented with danger to herself.

Two married lovers lead very different lives: they have the pleasure to pass their time in a successive intercourse of mutual obligations and marks of benevolence, and they have the delight to find, that each forms the entire happiness of the beloved object. Herein consists perfect felicity. The most trivial concerns of economy become noble and elegant, when they are exalted by sentiments of affection: to furnish an apartment, is not barely to furnish an apartment; it is place where I except my lover: to prepare a supper, is not merely giving orders to my cook; it is an amusement to regale the object I dote on. In this light, a woman considers these necessary occupations as more lively and affecting pleasures, than those gaudy sights which amuse the greater part of the sex, who are incapable of true enjoyment.

A fixed and affectionate attachment softens every emotion of the soul, and renders every object agreeable which presents itself to the happy lover (I mean one who is married to his mistress).

If he exercises any employment, the fatigues of the camp, the troubles of the court, all become agreeable, when the reflects, that he endures these inconveniences to serve the object of his affections. If fortune is favourable to him, for success does not depend on merit, all the advantages it procures, are so many tributes which he thinks due to the charms of the lovely fair; and, in gratifying this ambition, he feels a more lively pleasure, and more worthy of an honest man, than that of raising his fortune and gaining publick applause. He enjoys glory, titles, and riches, no farther than as they regard her he loves; and when he attracts the approbation of a senate, the applause of an army, or the commendation of his prince, it is her praises which ultimately flatter him.

In a reverse of fortune, he has the consolation of retiring to one who is affected by his disgrace; and, locked in her embraces, he has the satisfaction of giving utterance to the following tender reflections: „My happiness does not depend on the caprice of fortune; I have a constant asylum against inquietude. Your esteem renders me insensible of the injustice of a court, or the ingratitude of a master, and my losses afford me a kind of pleasure, since they furnish me with fresh proofs of your virtue and affection. Of what use is grandeur to those who are already happy? We have no need of flatterers, we want no equipages; I reign in your affections, and I enjoy every delight in the possession of your person.“

In short, there is no situation in which melancholy may not be assuaged by the company of the beloved object. Sickness itself is not without its alleviation, when we have the pleasure of being attended by her we love. I should never conclude, if I attempted to give a detail of all the delights of an attachment wherein we meet with every thing which can flatter the senses with the most lively and diffusive raptures. But I most not omit taking notice of the pleasure of beholding the lovely pledges of a tender friendship, daily growing up, and of amusing ourselves, according to our different sexes, in training the to perfection. We give way to this

agreeable instinct of nature refined by love. In a daughter we praise the beauty of her mother; in a son we commend the understanding and the appearance of innate probity, which we esteem in his father. It is a pleasure which, according to Moses, the Almighty himself enjoyed, when he beheld the work of his hands, and saw that all was good."

Eine noch merkwürdigere Erscheinung ist Mary Wollstonecraft (1739—97), später Gattin des Nationalökonomen und Romanciers Godwin, des „guten Revolutionärs", welcher Shelley's Ansichten befruchtete; beider Tochter, Mary Godwin-Wollstonecraft, wurde Shelley's Gattin.

Wie Mary Montague über die Türkei, schrieb Mary Wollstonecraft über Norwegen. Ihre Hauptwerke bleiben ihre „Verteidigung der Frauenrechte" und „Gedanken über Mädchenerziehung". Ihre Gesamterscheinung erinnert lebhaft an Madame Roland. Unter Beihilfe Godwin's erschienen in Paris unter dem Konsulat ihre „Mémoires et Vie traduits de l'Anglais par le Citoyen D—n", ein ziemlich wertloses Machwerk, in dem wir nur wenig Thatsächliches fanden.

In der „Empfindsamkeit" lag etwas Befreiendes, indem sie der starren Korrektheit Valet sagte und die nüchterne Verständigkeit des Aufklärungsdünkels durch lebhaftes Naturgefühl erweiterte. Rückkehr zur Natur! heisst von jetzt ab die Losung. Während selbst ein Fielding die Natur nur nach der animalischen Seite hin, nicht aber landschaftlich betrachtete, ward jetzt gerade das Landschaftliche zum Mittelpunkte der litterarischen Darstellung erhoben.

DIE RÜCKKEHR ZUR NATUR.

Die didaktische Naturbeschreibung.

Im Roman war der eigentliche Realismus, allerdings in der niederen Gattung der Niederländerei, des „Genre", völlig zum Durchbruch gekommen. In der Poesie ging diese Umwandlung langsamer von statten. Man hatte bisher Abhandlungen in Versen geschrieben, jetzt verliess man den abstrakten Ausdruck für Abstraktes und fing an zu beschreiben.

Der Schöpfer kann seine Bilder nur dann mit Lebenswärme ausstatten, wenn er sie selbst feurig empfunden und lange in sich genährt hat. Shakespeare konnte Titania nur hervorzaubern, weil seine Phantasie mit ihr in grünem Sommerwald leibhaftig spazieren ging. Young (1681—1765) musste daher, als er seine „Nachtgedanken" schrieb, die Einsamkeit mit dem Echo selbstgeschaffener Leiden erfüllen.

Betreffs der gewählten Form des reimlosen Jambus sei hervorgehoben, dass in der gereimten Versart jener Tage aller Wert in französelnde Glätte und epigrammatische Zuspitzung, hingegen in der altenglischen reimlosen Versform, wie sie jetzt allgemein wieder zum Durchbruch kam, der Nachdruck auf den Inhalt, auf Gefühl und Gedanken, gelegt wurde.

So finden wir denn in den „Jahreszeiten" von Thomson (1700—48) eine echt englische besondere Treue und Genauigkeit in Landschaftsbildern, bei Young eine tiefe Schwermut, bei beiden eine Neigung zu plötzlichem überraschenden Wechsel in Stimmung und Sprache, von Pathos und Komik, der wiederum echt national an die Neigung der Briten zu „Whims" gemahnt.

Thomson schildert den „Herbst“ folgendermassen:

„Crown'd with the sickle and the wheaten sheaf,
White autumn nodding o'er the yellow plain,
Comes jovial on . . . . . .
Extensive harvests hang the heavy head,
Rich, silent, deep, they stand. For not a gale
Rolls its light billows o'er the bending plain.
A calm of plenty!“

„Der Mantel des Himmels ist zerrissen, die Wolken fliehen durcheinander und in hellen Stössen beglänzt die Sonne das Feld . . . Dann verschlingt riesige Dämmerung den Wald. Im Dunstlicht rollt der Strom verdrossen hin. Der Dunst verwischt die Gestalt der Dinge, und so scheint der Schäfer wie ein Riese durch die Heide zu schreiten, bis der Nebel, in immer tieferen Kreisen umhergewirbelt, sich endlos zuletzt auf die Erde legt und eine formlos graue Verwirrung in dichtem Gemenge alles deckt.“

Das ist eine vortreffliche Beschreibung der feuchten regendurchquollenen Wiesentriften Südenglands. Man merkt hier die Keime einer intimen Wordsworth'schen Naturbetrachtung, wie man in der Neigung zur Personifikation der Jahreszeiten an jene plastischen Allegorien erinnert wird, welche später Keats zu zeichnen liebte. Es steckt also etwas echt Nationales in dieser beschreibenden Didaktik. Ebenso national ist die Beimischung burlesker Partien. Thomson schildert ein Gelage von Fuchsjägern, als ob er Fielding wäre und den Squire Western im Auge hätte. „Gläser und Flaschen, Pfeifen und Zeitungen liegen wirr durcheinander, als ob die Tafel selbst betrunken wäre. Da liegen die nassen zerbrochenen Trümmer [1]) und weit darunter hin [2]) häufen sich des Festes Leichen, [3]) während die Schlemmerkraft [4]) in schmutzigem Siege prahlt. Vielleicht überlebt sie alle irgend ein Doktor von schreckbarem Wanst, schaudervoll tief, ein schwarzer Abgrund des Trinkens.“

1) Unübersetzbar: „— lie a wet broken scene.“ 2) Soll heissen: „unterm Tisch“. Warum diese gezierte Umschreibung der sogenannten „poetischen Sprache“, in welcher Thomson leider noch tief versunken liegt. 3) „The social slaughter!“ 4) „The lubber power“.

Überall lastet hier noch Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit des sprachlichen Ausdrucks auf der traulichen, von frischer Landluft durchhauchten Beschaulichkeit des Didaktikers.

Noch steifer stolziert die Muse von Akenside in den „Freuden der Phantasie“ (1744), welche sich Anregung vom Lucrez holte. Dieser Poet fragt die Schönheit: Ob sie zum kristallenen Peneus fliehen wolle, zum lieblichen Tempe, dem Lieblingssitz der Faune und Nymphen, welche dort mit Vater Pan spielen, indess die freudigen Horen ihnen Blüten des Lenzes und ambrosische Düfte aus vollen Händen hinstreuen?

Dem Dichter scheint nie der Gedanke gekommen zu sein, eine ähnliche Frage an die Schönheit zu richten, etwa des Sinnes: Ob sie zum silbernen Tweed oder in die Berge von Wales geflohen sei!! Das dünkte ihn gewiss zu profan und vulgär. Auch war er wohl besser im antiken Atlas zu Hause, als in der Natur seines Heimatlandes.

Wenn wir nun zu Young's „Nachtgedanken“, diesem Lehrbuch des qualfrohen Grübelns, übergehen, so muss vorhergeschickt werden, dass der erschreckliche Weltekel dieses würdigen Geistlichen auf Enttäuschungen seiner Streberei hinauslief. Dies nimmt uns natürlich von vornherein gegen die Aufrichtigkeit seiner Leidenswollust ein. Wirklich belehrt uns auch der erste Eindruck, dass wir hier einen Mann des Bombasts vor uns haben. Er kann sich nie mit Gleichnissen genugthun, eins hetzt das andere. Mal ist ihm der Tod ein Nimrod, welcher die Menschen verfolgt, die über Damm und Zaun des Rechts wegsetzen. Dann ist der Tod ein Tyrann, der „noch keinem Maler sass“,*) woher die Schwierigkeit kommt, diesen wohlbekannten Gentleman zu porträtieren. Endlich sinkt der Tod sogar zu einem Konstabel herab, welcher uns verhaftet:

„ — — should his strong hand arrest,
No composition sets the prisoner free“.

*) The Tyrant never sat!“

Alles wird personifiziert, sogar der eigene Schmerz. Mit diesem griesgrämigen Küster hält Pfarrer Young „pünktlich zur beschworenen Stunde Zusammenkunft"!!

Doch soll nicht geleugnet werden, dass diese allegorische Anschauung sich hier und da, ähnlich wie bei Milton, zu strenger Würde erhebt. So scheint es ganz angemessen für dies seltsame und dunkle Gedicht, wenn der verwaiste Greis, dem die „Nachtgedanken" in den Mund gelegt werden, sich zu jenen zwei Urmächten wendet: „Stille und Finsternis, erhabenes Zwillingpaar der alten Nacht, das du die Knospen der Gedanken reifen lässest u. s. w." und die Nacht beschwört als „ältere Schwester des Tages, die das flüchtige Licht überleben wird, Vorfahrin der Natur". Unter all dem Schwulst, den barocken Wortspielen, dem grotesken Rokokopomp der Sprache bricht ab und zu ein Etwas hervor, das man nun so lange lange Zeit in England nicht mehr hatte: die Sprache des Schmerzes und der Leidenschaft.

Diese theologischen Dissertationen in poetischer Draperie, diese stilistisch gefeilte Kanzeldeklamation trägt die Philosophie des Christentums in die von antiken Reminiscenzen beherrschte Litteratur, wie später Chateaubriand und Lamartine, ebenfalls Höflinge und vornehme Hierarchennaturen, dies in Frankreich unternahmen. Diese weinerlichen Tiraden einer nicht mehr „klassisch" kalten, aber noch nicht lebenswarmen lauen Reflexionsdichtung überschwemmen jetzt diese ganze Übergangsperiode. Goldsmith's „Traveller" und „Deserted village", Gray's*) langweilige „Dorfkirchhofelegie", die didaktischen Übungen von Beattie, Collins und Shenstone**) folgen einander.

*) 1716—71. Ein lächerlich überschätztes Inventarstück der englischen Litteraturtradition. Ein stockbornierter „Gelehrter", der Chatterton's Rowley-Fälschung nachwies, ohne das darin offenbarte Talent auch nur zu ahnen. Einer jener ehrwürdigen Didaktiker, welche pindarische Oden „On the progress of poetry" fabrizieren, ohne auch nur je leise von der Muse Weihekuss gestreift zu sein. Sein Kätzchen ertrinkt — aber wie poetisch ertrinkt es! In einem Goldfischteich nämlich! Welch ein begeisternder Stoff für einen Rococo-Barden.

**) Dessen „School-Mistress" eine pikante Mischung von Empfindelei und Laune. Man höre z. B. folgenden Vers:

Einen männlicheren Ton weiss Glover anzuschlagen. Dieser schrieb eine Ballade „Admiral Hosier's Geist", welche noch ein Litterarhistoriker wie H. Hettner als „wundervoll" zu preisen beliebt. Wir können dies beim besten Willen nicht einsehen. Der Geist des unglücklichen Admirals Hosier erscheint darin dem Admiral Vernon und seiner siegreichen Flotte, welche Portobello in Westindien 1739 den Spaniern entrissen, während Hosier dort früher mit seinen besten Leuten dem Klima erlegen war. Hosier erscheint nicht allein, sondern gleich mit ihm „a sad troop of ghosts", welche der Admiral mustert. Der englische Realismus genügt sich übrigens nicht mit der „Trauerbande von Geistern", sondern zählt ausdrücklich „3000 Geister" auf, die mit Hosier kommen!

Die Ansprache des Geisteradmirals an Vernon, seinen glücklicheren Kollegen, entbehrt nicht eines gewissen Schwunges, verfällt aber nur zu oft in gereimte Prosawendungen. Jedenfalls kann nicht bestritten werden, dass schon die Absicht dieser Ballade, einen Stoff aus der Zeitgeschichte in romantischer Verklärung zu behandeln, auf ein neues Werden hinweist, das sich aus der Enge der Kunstverselei hinüberrettete.

„See these mournful spectres sweeping
Ghastly o'er this hated wave,
Whose wan cheeks are stain'd with weeping;
These were English captains brave:
Mark those numbers pale and horrid,
Those were once my sailors bold,
Lo, each hangs his drooping forehead,
While his dismal tale is told.

I, by twenty sail attended,
Did this Spanish town affright;
Nothing then its wealth defended
But my orders not to fight:
Oh! that in this rolling ocean
I had cast them with disdain,
And obey'd my heart's warm motion
To have quell'd the pride of Spain!

„Zu liebend diese Brust erglüht, um streng zu sein bei Damons Worten.
Sein Sang ist zart wie sein Gemüt und süss wie seine Himbeertorten."

For resistance I could fear none,
But with twenty ships had done
What thou, brave and happy Vernon,
Hast atchiev'd with six alone.
Then the bastimentos never
Had our foul dishonour seen,
Nor the sea the fad receiver
Of this gallant train had been.

Thus, like thee, proud Spain dismaying,
And her galleons leading home,
Though condemn'd for disobeying
I had met a traitor's doom,
To have fallen, my country crying
He has play'd an English part,
Had been better far than dying
Of a griev'd and broken heart.

Unrepining at thy glory,
Thy successful arms we hail;
But remember our sad story,
And let Hosier's wrongs prevail.
Sent in this foul clime to languish
Think what thousands fell in vain.
Wasted with disease and anguish,
Nof in glorious battle slain.

Hence with all my train attending
From their oozy tombs below,
Thro' the hoary foam ascending,
Here I feed my constant woe:
Here the bastimentos viewing,
We recal our shameful doom,
And our plaintive cries renewing,
Wander thro' the midnight gloom.

O'er these waves for ever mourning
Shall we roam depriv'd of rest,
If to Britain's shores returning
You neglect my just request;
After this proud foe subduing,
When your patriot friends you see,
Think on vengeance for my ruin,
And for England sham'd in me.

Glover hat auch noch ein endloses Heldengedicht*) verbrochen: „Leonidas", welches in 2 Bänden unsere Geduld in Anspruch nimmt. Das wundersame Opus teilt sich in 12 Gesänge, welche hier „Bücher" heissen. Vor jedem einzelnen läuft eine Inhaltsangabe vorher: „The Argument". So z. B. vor „Book III":

„Megistias delivers Melissa 's message to Leonidas. Medon, her brother, conducts him to the temple. She furnishes Leonidas with the means of executing a design he had premeditated to annoy the enemy. They are joined by a body of mariners under the command of Aeschylus, the celebrated poet and warrior among the Athenians. Leonidas takes the necessary measures; and, observing, from a summit of Oeta, the motions of the Persian army, expects another attak: this is renewed with great vehemence by Hyperanthes, Abrocomes, and the principal Persian leaders, at the head of some chosen troops."

Man kann sich hiernach das Übrige denken. Auch wälzt der reimlose Blankvers des Poems sich in ebenso wuchtigen Perioden dahin, wie in der obigen Semikolon-Prosa. Nehmen wir das Selbstgespräch des Leonidas. (Volume II, Seite 130, 6. Auflage 1798).

If to live
Or die as virtue dictates, be to know
The purest bliss; if she her charms displays,
Still lovely, still unfading, still serene,
To youth, to age, to death; whatever be
Those other climes of happiness unchanged,
Which heaven in dark futurity conceals,
Still here, o virtue, thou art all our good.

Ja ja, die „Tugend" — so philosophiert dieser wackere Spartaner und Schüler einer Stoa, die noch gar nicht existierte, nun noch 32 Verse weiter. Ebenso bieder und philosophisch geht es

*) Hier müssen noch Thomsons Lehrgedichte „Castle of Indolence" und „Liberty" erwähnt werden, entsetzliche didaktische Prosa oder Spenser'sche Allegorie. Thomson's Opernlied „Rule Britannia" ist Nationalhymne geworden, im übrigen herzlich schwach wie alle solche Hymnen.

in der ganzen Dichtung zu; auch die Perser gelten als brave Leute, und ihrem Führer ruft der Barde nach: „Generous prince! What could his valour more?“ Leonidas stirbt, indem er seine Wunden betrachtet, „in serenest joy“ und sinkt „in honourable rest“.

Nach diesem Heldenlied kostet es wenig Überwindung, sich Cowper (1731—1800) zuzuwenden, der das heroische Pathos und den lehrhaften trokenen Ton durch eine Natürlichkeit ersetzte, wie wir sie bisher bei den Schreiern nach Naturrückkehr noch vermisst haben. Allerdings scheint sein Lehrgedicht „The Task“ („Die Aufgabe“) auf den ersten Blick so dürftig an Erfindung, so arm an Gestaltung, wie Young's und Thomson's malerische Schilderungssucht. Aber Cowper's tiefe Empfindung und seine gesunde Sehkraft für alle Erscheinungen des Lebens und der Natur verwandelt in seiner Hand die unbedeutendsten Dinge in echt poetische Gegenstände. Er lehrt uns, wie später Wordsworth, doch ohne dessen Affektation, dass überall um uns her Poesie blühe, wenn wir sie nur zu erkennen vermögen. An sich giebt es nirgends Prosa, nur in der Auffassung selbst liegt die Poesie. So entstand sein Lehrgedicht, indem seine Gönnerin Lady Austen ihm die „Aufgabe“ gestellt hatte, dem Sofa poetische Seiten abzugewinnen. Sofort beginnt Cowper, an dies unscheinbare Möbel anknüpfend, sich dem Fluge seiner Ideen und Stimmungen zu überlassen. Er plaudert in anmutiger Weise, scheinbar ohne an Publikum und Publikation zu denken. Tausend Einfälle strömen ihm zu und er giebt dieselben regellos wieder. Denn er entsagt aller Rhetorik, wie er allen hochtrabenden Stoffen entsagte, um sich allein den unverfälschten Ausdruck des ungekünstelten Gefühls zu bewahren. Daher das Unmittelbare seiner sanften und traulichen Verse. Ein solcher Mensch ist zugleich zum Humoristen geboren, und in der That würde Cowper indirekt an Sterne's Manier gemahnen, wenn nicht die Abwesenheit jeder falschen Sentimentalität und posierenden Ziererei diese Vergleichung abwiese. Seltsamerweise entfaltet Cowper, der persönlich von unheilbarer Schwermut sein Leben lang gepeinigt

wurde und stets am Rande des Wahnsinns schwebte*), einen urgesunden kernigen Humor, besonders in seiner lustigen Ballade von „John Gilpin", dem Sonntagsreiter.

John Gilpin hat ein Tuchgeschäft
Nicht weit von Leicester Square,
Auch war er Hauptmann der Miliz
In Londons Bürgerwehr.**)

Nicht weniger seltsam berührt bei diesem schier weiblich zarten Wesen eine Freiheitsbegeisterung, die von klarer Einsicht in den Begriff der Freiheit zeugt.

„England, with all thy faults I love thee still"

ruft er seinem Vaterlande zu, indem er dessen gesunde bürgerliche Freiheit preist, und schleudert auf die Bastille des Sängers Fluch, auf das Sinnbild der Zwingherrschaft. Sein feiner Pinsel sucht auf seiner reichen Palette die intimsten Farbentöne, um den Reiz des englischen Landlebens zu malen. Der Abscheu seiner sensitiven Natur vor dem wirren Gedränge des flachen Stadtlebens drängt sich in den Vers zusammen:

„God made the country, and Man made the town".

Doch am wertesten wird er uns immer, wenn er die rührendsten Herzenslaute beschwört, um seiner treuen Freundin und Schützerin Mrs. Unwin für ihre fürsorgliche Liebe zu danken. So in dem Liede „An Marie", von dem wir einige Strophen auswählen wollen.***)

„Nun sind es zwanzig Jahre schon,
Dass unserm Himmel Woken drohn.
O wäre dies das letzte schon,
Marie!

*) Diese unheilbare Gemütskrankheit möchte wohl von einer mimosenhaften Überzartheit seines Gefühlslebens herrühren.

**) Meisterlich verdeutscht in den „Balladen" von Th. Fontane. (1861).

***) „Englische Gedichte aus neuerer Zeit" von F. Freiligrath. (1846).

Die Nadeln, einst so blank und rein,
Rastlos bewegt, mich zu erfreun,
Sie rosten glanzlos nun im Schrein,
Marie!

Gleichviel, du gingst mir treu zur Hand
Und deiner Fäden magisch Band
Hat mir das Herze fest umspannt,
Marie!

Leis jetzt und lallend ist dein Wort,
Doch wie ein lieblicher Akkord
Entzückt sein Ton mich fort und fort,
Marie!

Denn lieben trotz des Unglücks Dräun,
Und alt sein, ohne kalt zu sein,
Das ist bei mir noch lieblich sein,
Marie!

Indem wir von diesem liebenswürdigen Poeten mit herzlicher Teilnahme Abschied nehmen, erblicken wir neben ihm eine düstere Gestalt von viel härterem Metall, bei welcher das Feldgeschrei „Rückkehr zur Natur!“ bereits zu harschem und barschem Ultra-Naturalismus verleitete. George Crabbe (1754—1832) wurde von einem Verständnisvollen nicht ohne Grund bezeichnet als der „stern anatomist of woe“. Ja, ein Anatom ist dieser Todfeind der Schönfärberei in seinen epischen Szenen aus dem Landleben „The village“, „The parish register“, „The borough“, der mit scharfem Seciermesser in den Eingeweiden des sozialen Lebens wühlt. Ein Dichter im höheren Sinne, wie ihn bei Cowper trotz dessen Verkümmerung vielfache Ansätze verraten, darf Crabbe freilich nicht genannt werden. Er beschreibt und schildert und ergiesst darüber didaktische Betrachtungen, wie einst Johnson und Pope, zu deren Schule er auch entschieden noch gehört, sofern seine Form in Betracht kommt. Als Probe derselben mögen einige Verse von glatter stählerner Schärfe dienen, in welchen Crabbe schwache und starke Herzen gegenüberstellt.

These are like wax — apply them to the fire,
Melting they take the impression you desire,
Easy to mould and fashion as you please,
And again moulded with an equal ease.
Like melted iron these the forms retain,
But once impressed will never melt again.*)

Diese Gruppe von kleineren Dichtern, welche eine geistige Revolution vorbereiten halfen, schliesst naturgemäss mit jener Phänomenalerscheinung ab, die in der Weltlitteratur ohnegleichen dasteht. Wir meinen natürlich den vielbeklagten Wunderknaben Thomas Chatterton. Geboren am 20. November 1752 zu Bristol, schrieb dieses „enfant sublime" mit 10 Jahren Verse voll echtem Schwung, mit 12 Jahren Artikel und Satiren, und mit 16 Jahren, angeregt durch gründliches Studium Chaucer's und der altenglischen Balladen, veröffentlichte er jene berühmte litterarische „Fälschung" oder richtiger Mystifikation „Rowley's Gedichte", indem er einem Mönch des 14. Jahrhunderts Gedichte eigenen Fabrikats unterschob. Wer die Dummheit und Erbärmlichkeit des Zunftgelehrtentums zu würdigen weiss, wundert sich nicht, dass man nach Aufdeckung der harmlosen „Fälschung" den armen Jungen ächtete. Er versuchte alles Mögliche, um in London, wohin er im April 1770 hoffnungsfreudig zog, sich sein tägliches Brot zu verdienen. Doch es gelang ihm nicht. Zu stolz zu betteln und zu borgen, wählte er das letzte Mittel und entfloh dem Elend durch freiwilligen Tod. Am 24. August 1770, vor Vollendung des achtzehnten Jahres, vermachte er der Litteratur seines Vaterlandes diesen ewigen Vorwurf. Wäre er ein Deutscher gewesen, so möchte sein Andenken durch seine „Fälschung" bei der unreifen Philologenästhetik bis heute verfehmt geblieben sein.**) Er war jedoch zu

*) Crabbe's Works, vol. V. pag. 163. (edited 1834).

**) Man lese, wie hart und ungerecht noch ein H. Hettner über das Wunderkind urteilt. „Plumper noch waren die Betrügereien" (!) fährt er dann fort, indem er Ireland's unwichtige Shakespeare-Fälschung mit Chatterton zu vergleichen wagt! — Siehe dagegen Püttmann's enthusiastische Biographie Chattertons.

seinem Glücke Engländer, und so erkannte man denn wenigstens sofort nach seinem Dahinscheiden dies bedeutende Talent. Wordsworth, Coleridge, Scott überschütteten sein Grab mit Liederkränzen. Begreiflicherweise hat warmherzige Entrüstung über ein so tragisches Geschick zu weit übertriebener Lobpreisung geführt. „Eines neuen Shakespeare oder Milton Sang“ ahnt Scott in diesen Versuchen! Ach, eine so unerhörte Frühreife ist noch nie das Kennzeichen des Genies gewesen; Wunderkinder verausgaben sich schnell, vertrocknen gleichsam vor der Reife. Nichtsdestoweniger wäre es schnöde Ungerechtigkeit, zu verkennen, dass in dem Fragment „Die Hastingsschlacht“ und „Das Bristol Trauerspiel“ eine Plastik der Anschauung und Durchführung erreicht wird, wie ein Durchschnittstalent sie nimmermehr auch nur anstreben könnte und wollte.

„Aufdämmert der Tag, der Hahn kräht hell,
Blass schimmert des Mondes Horn,
Und im Morgenrote der Tropfen Tau
Glitzert am Hagedorn.“ *)

Wie stimmungsvoll ist diese Einleitung zu „Sir Charles Bawdin's Tod“! Wie wirksam die Schilderung der Hinrichtung selbst! — Die litteratur-psychologische Bedeutung der Rowley-Lieder scheint uns aber noch wichtiger als ihr sonstiger Wert. Das Interesse, womit sie aufgenommen wurden, bekundete eben, wie alle Welt nach Neuem, Ursprünglichem lechzte. Man war der Korrektheit der Klassizität gründlich überdrüssig geworden.

Die Volkspoesie.

Sobald wiedererwachtes Naturgefühl auf den Urborn aller Stärkung, die Natur, zurückgreift, erwacht auch das Interesse an der eigentlichen Volkspoesie. So ist denn die erste grosse Samm-

*) Nach der, allerdings oft sehr freien, Verdeutschung von Theodor Fontane.

lung alter Balladen, die Sammlung des Bischof Th. Percy („Reliques of ancient English Poetry", 1765), epochemachend geworden für den Zusammenbruch der klassischen Salonpoesie sowohl in England als — durch Vermittelung Herders — in Deutschland.

Die Sagen der britischen Völker sind ungemein bezeichnend für den Volkscharakter, wie sich das ja erwarten lässt. So begegnen wir in den Irischen Sagen der ganzen drolligen Einfalt und dem naiven Humor des phantasiereichen Völkchens. Man höre

Wie die Insel „Man" entstand.

Fion Mac Cuil verfolgte einst einen rothaarigen schottischen Riesen, der ihm jedoch bald einen Vorsprung abgewann. Da der Irländer fürchtete, jener würde bald am See sein und alsdann hinüber nach England schwimmen, so griff er in die Erde, riss ein grosses Stück heraus und schleuderte es ihm nach. Fion irrte sich jedoch dabei in der Entfernung so sehr, dass er den Erdklumpen weit über ihn weg in das Meer schleuderte, woselbst er fest noch liegt und mit dem Namen „die Insel Man" bezeichnet wird*).

Oder die beiden wundersamen Heiligengeschichten**)

St. Patrick und die Druiden.

Der König hatte am Bealteine***)-Abend seine vornehmsten Ritter in Tara versammelt und der Hauptpriester der Druiden stand bereit, das heilige Feuer anzuzünden, als der König ein anderes Feuer auf einem östlichen Hügel bemerkte.

„Wer erlaubt sich", rief er wütend aus, „sein Feuer anzuzünden, ohne dass wir mit dem unsrigen zuerst das Zeichen dazu gegeben haben?"

„König", erwiderte der Druide, „wenn dies Feuer nicht augenblicklich ausgelöscht wird, so wird es unsere heiligen Gebräuche

*) „Irländische Märchen" wiedererzählt von Karl Knortz. (1886), Seite 101.

**) Ibidem, Seite 121—124.

***) Ostersonntag. Das betreffende Fest wurde jedoch stets am 1. Mai gefeiert.

zerstören und der Verwegene wird Irland bis an's Ende der Zeit regieren."

„Löscht sein Feuer aus und lasst ihn herbringen!"

„Ich werde mit einigen Leuten gehen", antwortete der Druide; „aber diejenigen, welche zurückbleiben, müssen dem unerlaubten Feuer den Rücken kehren. Auch müssen sie inzwischen unsern heiligen Scheiterhaufen anzünden, damit sich ganz Erin an seinem Lichte erfreue. Niemand darf dem Fremden bei seiner Ankunft Ehre erzeigen!"

Darnach ging der Druide mit einigen Priestern und Rittern fort.

„Was sollen diese Beschwörungen?" fragte er barsch, als er bei den Fremden war und ihre zahlreichen Bücher und eigentümliche Kleidung bemerkte; „löscht das verderbliche Feuer augenblicklich aus und begleitet mich zum Könige!"

Als sie beim Könige ankamen, stand niemand ausser dem alten Druiden Dubhthach und dem jungen Dichter Fiech auf, sie zu begrüssen, was ihnen indess übel bemerkt wurde.

Der König sah die Fremden mürrisch an und sagte: „Kennt ihr nicht das Gesetz dieses Landes, dass niemand am Bealteine das Feuer anzünden darf, ehe er den Scheiterhaufen von Tara leuchten sieht? Wisst ihr auch nicht, dass jeder Zuwiderhandelnde sein Leben verwirkt?"

Darauf fing Patrick an, von der Dreieinigkeit Gottes, vom Sündenfall, der Erlösung und dem ungesetzlichen Götzendienst zu predigen und bat die Anwesenden, die neue Religion anzunehmen und sich der ewigen Seligkeit zu versichern. Und er predigte nicht ganz tauben Ohren; der König liess ihm und seinen Gefährten Nachtherberge anweisen und ersuchte die Druiden, am nächsten Morgen mit ihm zu disputieren.

Am folgenden Morgen erschienen Tausende von Neugierigen, um dem wichtigen Wortgefechte zu lauschen.

„Wenn der Sohn Gottes", fing der Oberpriester der Druiden an, „die Welt erlöst und er dich zu uns geschickt hat, so wäre es

gut, wenn du die Wahrheit deiner Aussage durch ein Wunder bewiesest!“

„Ich mag die Vorsehung nicht herausfordern, um eure Neugierde zu befriedigen“, erwiderte der Heilige bescheiden.

„Nun, dann werde ich dir etwas zeigen, was du mir nicht nachmachst.“

Darauf beschrieb er mit seinem Zauberstabe einen Kreis in der Luft, murmelte einige Beschwörungsformeln dazu und alsbald fiel ein mehrere Fuss hoher Schnee und es ward so kalt, dass den Leuten die Zähne klapperten.

„Du hast deinen Anhängern keinen lobenswerten Dienst erwiesen, sagte St. Patrick; „lass lieber die warme Sonne scheinen und banne Eis und Schnee weg!“

„Das kann ich nicht vor morgen früh“, erwiderte er.

„Du hast also nur die Gabe, Böses zu thun; dein Meister hat es sicherlich nicht gut mit dir gemeint.“ Nun machte er das Zeichen des Kreuzes und der Schnee sank in den Boden, was ihm den einstimmigen Beifall der Anwesenden einbrachte.

„Seht her, was ich jetzt thun werde!“ rief der Druide ärgerlich, und gleich umgab alle dichte Finsternis. Auf das Gebet des Heiligen verschwand sie jedoch bald wieder.

Der König wünscht noch andere Beweise und sprach zu beiden: „Ein jeder werfe sein Buch in's Wasser und das, welches unbenässt bleibt, enthält die reine Wahrheit;“

„Damit bin ich nicht einverstanden“, entgegnete der Druide; „mein Feind beherrscht das Wasser!“

„Dann werft eure Bücher ins Feuer!“

„Er hat auch das Feuer in seiner Macht!“

„Jetzt habe ich aber genug der Widerrede! Ein jeder von euch setze sich in eine Hütte aus dürren Zweigen, die darnach angezündet werden sollen!“

„Nein“, fiel St. Patrick ein, „lasst eine aus grünen Zweigen bauen; diese werde ich meinem Widersacher überlassen.“

Darauf bat der junge St. Benin, ein Begleiter St. Patrick's, sich in die dritte Hütte setzen zu dürfen, was ihm auch gewährt wurde.

Ehe er hineinging, wechselte er mit dem Druiden den Mantel und dann wurden beide Hütten zu gleicher Zeit angezündet.

In einem Augenblicke war die grüne Hütte mit dem Druiden in einen Haufen Asche verwandelt; nur der Mantel des jungen Priesters blieb unversehrt. Die Hütte St. Benin's verbrannte auch mit dem Mantel des Druiden; dem Apostel aber wurde dabei kein Haar versengt.

Darauf erklärten sich alle für den Glauben St. Patrick's.

Wie St. Eloi von seinem Stolze kuriert wurde.

Ehe St. Eloi Priester ward, war er ein reicher Goldschmied, der sich auch zuweilen mit dem Anfertigen von Hufeisen beschäftigte. Den ganzen Tag prahlte er, dass ihm niemand auf der ganzen Erde an Geschicklichkeit gleichkomme und dass er es mit jedem aufnehmen wolle.

Nun kam eines Tages ein Reisender vor sein Haus und fragte ihn, ob er ihm nicht erlauben wolle, seinem Pferde ein Hufeisen festzunageln. Eloi war damit zufrieden und nahm sich vor, den Fremden einmal gründlich auf die Probe zu stellen. Doch wie erstaunte er, als jener ein Vorderbein seines Pferdes ausriss, damit in die Schmiede lief und, nachdem er das Hufeisen befestigt hatte, es wieder ansetzte und dann weiter ritt. „Das bringst du doch nicht fertig!“ sagte er zum Abschied.

„Das werde ich dir gleich zeigen“, erwiderte Eloi, „verweile nur einen Augenblick.“

Darauf liess er eins seiner Pferde holen, riss ihm ein Bein aus und schmiedete ein Hufeisen daran. Als er aber das Bein wieder ansetzen wollte, war seine Kunst zu Ende. Das Pferd lag am Boden und war durch den Blutverlust so schwach geworden, dass man mit jedem Augenblicke sein Ende erwartete.

„O, was für ein elendes Geschöpf bin ich doch!“ rief Eloi klagend aus; „mein schönstes Pferd habe ich grausam meinem Stolze geopfert!“

„Glaubst du, dass dich dieses Unglück von deinem Stolze befreit hat?“ fragte der Fremde.

„Ja, ich glaube und hoffe es; nie in meinem Leben werde ich einen stolzen Gedanken wieder aufkommen lassen!“

„Dann ist meine Sendung erfüllt. Gieb mir das Bein!“

Darauf setzte der Fremde das Bein ein, berührte die Wunde und alsbald heilte sie zu. Darnach ritt er fort.

Mit dieser Zeit ward Eloi ein frommer Mann und ward nach seinem Tode heilig gesprochen.

Nicht den kindlichen Wunderglauben ungebildeter Urmenschen, sondern die ungebundene Lebenskraft eines freiheitsstolzen rüstigen Volkes atmen hingegen die Sagen und Lieder Altenglands. So besonders der Balladenkreis, der sich um die Gestalt des mythischen Robin Hood spinnt — dieses symbolischen Nationalhelden des sächsischen Trotzes wider französische Eindringlinge und normännische Tyrannen. Das Leben des kühnen Bogenschützen, der als Wilddieb im Sherwood-Walde haust und als Herr der Freien vom Walde, der „Outlaws“, gegen Pfaffen und Schergen kämpft, haben die wackeren Minstrels mit aller saftigen Derbheit des englischen Naturalismus, mit allen rotbäckigen Reizen einer unaufhörlichen Kirmessfidelität geschmückt. So in den famosen Liedern von der Freite Robin Hoods um Jenny die Schäferin und ihrer lustigen Hochzeit. Ein tief rührender wahrer Herzenston klingt jedoch in dem Lied vom Tode des Helden nach, der noch sterbend bittet:

„Legt meinen Bogen mir zur Seit,
Der wie Musik mir klang,
Und macht den Rand aus Gras und Sand,
Macht's breit genug und lang.“

(Deutsch von Anastasius Grün.)

Das prächtige Schelmenstücklein „King John and the Abbot of Canterbury“ hat Bürger bekanntlich zu seinem „Abt von St. Gallen“ benutzt und ebenso „Sweet William's ghost“ zu seiner „Lenore.“

Eine ausserordentliche Wirkung erzielt das düstere Stimmungsbild „König Eleonorens Beichte.“ Nicht von gleicher knapper Gedrängtheit der Situationstragik, aber von hinreissendem Schwung ist die berühmte Ballade von der „Cheviot-Jagd“, etwa Anfang des 15. Jahrhunderts gedichtet, eine sinnbildliche Darstellung der uralten Grenzfehden zwischen den grossen Lords, denen die englische Nordgrenze, und den grossen Lords, denen die schottische Südgrenze anvertraut war: den Percys von Northumberland und den Douglas.

Wir geben die erste Strophe in der, freilich den Genuss erschwerenden, altertümlichen Orthographie:

„The Persé owt of Northombarlande,
And a vowe to God mayd he,
That he wolde hunte in the mountayns
Off Chyviat within dayes three,
In the mauger of doughté Dogles,
And all that ever with him be.“

Denselben Gegenstand, wenn auch historisch richtiger, behandelt die „Battle o' Otterbourne“. Hochinteressant klingen auch die Percy-Balladen späterer Zeit: „Northumberland betrayed by Douglas“ und „The Rising in the North“, welche eine abwechselungsreiche Tragik auszeichnet. Sehr merkwürdig sind auch die „Verrückten-Lieder“, die wir wohl kaum bei irgend einem anderen Volke treffen werden, als unter den spleenigen Nebeln Britanniens. Keusche Hingebung und innige Leidenschaft atmet „The Nut-brown Maid.“

In einem herberen strengen Stil sind die Balladen Schottlands gehalten, angemessen dem Klima des Landes und dem Charakter der Bewohner.

Die erschütterndste und berühmteste dieser Balladen mögen

wir wohl „Warum ist dein Schwert so rot, Edward, Edward“ bezeichnen. Sie hat noch eine andere Version, das Lied:

„Was ist das für Blut auf dem Kleide dein?
Sohn Davie, Sohn Davie!“

Ein Gedicht von ausserordentlicher Wucht und Naturanschaulichkeit ward uns erhalten in „Sir Patric Spence“, der Mär von dem braven Seefahrer, der durch mutwillige Königslaune in Sturm und Tod getrieben ward. „Der neue Mond hält den alten Mond im Arm“ — eine originelle naturwüchsige Seemannsanschauung von dem Unwetter drohenden Ring um den Mond. Die Luft ergraut und schwarz wird der Wogen Kamm. Der Anker bricht und der Mast zerkracht und der salzige Schaum der Sturzflut dringt über Bord.

„O übel gefiel's den schottischen Herrn,
Dass sie netzten die Korkholzschuh,
Doch lang eh das Spiel zu Ende gespielt,
Da schwammen ihre Hütlein dazu.

O lang, lang mögen die Frauen stehn,
Den goldenen Fächer zur Hand,
Eh dass sie gewahren Herrn Patrik Spence,
Der wieder kehrt zu Land.

O lang, lang mögen die Frauen stehn,
Den goldenen Kamm im Haar,
Und harren ihrer guten Herrn,
Sie sehn sie nimmerdar.

Halb über hinüber nach Aberdour
Tief funfzig Faden im Meer,
Da liegt der gute Sir Patrik Spence,
Die schottischen Lairds um ihn her“.

(Deutsch von Rosa Warrens).

Wohlbekannt ist gewiss auch manchem Leser die Ballade „Die beiden Raben.“

„In jener Thalschlucht moosigem Raum
Da liegt ein Ritter, erschlagen kaum.
Und keiner auf Erden weiss, wo er blieb,
Als nur sein Falk, sein Hund, sein Lieb“. u. s. w.

(Deutsch von R. Warrens*).

*) „Schottische Volkslieder der Vorzeit“. Hamburg, 1861. — Eine andre Version desselben Themas „Drei Raben“ hat Fontane übertragen.

Ein besonderes Interesse für den Litterarhistoriker gewinnt das schöne Gedicht „Lord Maxwells Lebewohl“ dadurch, dass Byron im „Childe Harold“ das berühmte „My native land, good night!“ danach gebildet hat.

„Der Tag war grau, das Deck war klar,
Lord Maxwell ging zu Schiff,
Der Wind in allen Segeln war,
Die Bootsmannpfeife pfiff.
Ein Streifen, schwand das Ufer jetzt.
„Ade!“ die See ging hohl.
Und Wind und Wogen verschlangen zuletzt
Lord Maxwell's Lebewohl“. (Deutsch von Th. Fontane).

Derselbe Meister der Übersetzungskunst hat uns auch eine Reihe der prachtvollen Liebestragödien entwickelt, die sich in den Balladen entrollten: „Das Douglas-Trauerspiel“ „Jung Musgrave und Lady Barnard“, „Schön-Margret und Lord William“, „Barbara Allen“, „Jung Walter“. Wie stimmungsvoll auch der Schluss von „Bertrams Totengesang“:

„Sie trugen ihn fort an den alten Ort,
Die Nacht war still und bang.
Es fiel der Tau, der Nebel zog
Das Haidemoor entlang.

Sie gruben sein Grab zwei Fuss tief nur,
Wo das Kreuz gen Osten schaut,
Und sie deckten ihn zu mit Ginstergestrüpp
Und mit Moos und mit Farrenkraut.

Der Mönche einer stand am Grab
Und betete, bis es getagt.
Und in der Kapelle singen sie,
So lange das Steinkreuz ragt.

Sehr bekannt und volkstümlich geworden ist auch Fontane's gelungene Übersetzung des herrlichen Liedes „Die Blumen des Waldes“, das der Klage des entvölkerten Schottland nach der Schlacht von Flodden-Field entstammt. —

Jock o' Hazeldean.

„Was klagst am Strome, Dame, du?
Was klagest du so laut?
Denn meinem jüngsten liebsten Sohn
sollst folgen du als Braut.
Ja, seine Braut du werden sollst
ob deiner holden Mien'!" —
Doch immer Thränen sie vergiesst
um Jock o' Hazeldean.

„Nun hemme deinen Kummer bang,
trockne die Wange fahl.
Denn Herr von Errington ist Frank
und Lord von Langleythal.
Sein Schritt im Frieden vorderst ist,
sein Schwert im Kampfe kühn."
Doch immer Thränen sie vergiesst
um Jock o' Hazeldean.

„Ein Band, wie man's durch Locken flicht,
Und Ketten goldeshell,
und Falken sollst du missen nicht
Noch Meute frisch und schnell.
Die Erste dann der Jagd du bist,
Des Waldes Königin". —
Doch immer Thränen sie vergiesst
für Jock o' Hazeldean.

Bereit die Kirch' — der Morgen graut,
Die Kerzen sind am Ort,
der Priester wartend auf die Braut,
und Dam' und Ritter dort.
Doch sie man nie mehr wieder sieht
in Hall' und Laube grün —:
über die Grenze schon sie flieht
mit Jock o' Hazeldean.

Helen von Kirkconnel.

O läge ich in Helens Gruft —
Tag und Nacht nach mir sie ruft!
O läge ich in Helens Gruft
Zu Kirkconnel, so lieblich!

Du, die so schön vor allen war —
ich mach' ein Band aus deinem Haar,
Schling's um mein Herz für immerdar,
Bis dass der Tod erlöst mich.

Das Herz, die Hand verflucht sein muss,
Das sandte und erdacht den Schuss,
als Helen sank zu meinem Fuss
Und starb, zu retten mich!

O denkt nicht, dass erfüllt nur Schmerz,
als Helen niedersank, mein Herz.
Ich legte still sie niederwärts
zu Kirkconnel so lieblich.

Dann aber that mein Schwert ich ziehn.
Wir kämpften wild und lang und kühn,
in kleine Stücke hieb ich ihn
für sie, die starb für mich!

O läg' ich doch in Helens Gruft!
Tag und Nacht nach mir sie ruft!
„O komm, o komm, mein Lieb!" sie ruft
Wohl aus dem Schlummer mich.

O Helen schön, o Helen süss!
Dein Grab so tief, wie lockt mich dies!
Da unten wär' mir wohl gewiss
zu Kirkconnel so lieblich!

O wär' ich doch in Helens Gruft!
Tag und Nacht nach mir sie ruft!
Fad alles unter dieser Luft,
seit Helen starb für mich!

Cromlets Sang.

All deine Schwüre, Maid,
in Luft verwehn,
mein Herz ist nun geweiht
der Sehnsucht Pön.
Ich will von dannen ziehn,
in eine Wildnis fliehn,
klagend, wie hart dein Sinn,
so hart, so schön!

Grub ich nicht unsere Lieb'
jedem Baum ein,
wenn sie auch dir nicht blieb,
in jenem Hain?
Schwor ich nicht innig, sprich!
schworst du nicht feierlich,
dass du mir sicherlich
treu wollest sein?

Wohl eine Höhl' ich find,
Ganz sonnenlos,
wo weder Licht noch Wind
je sich ergoss.
Dort will ich trauern so,
nimmer, o nimmer froh,
weil du gehandelt roh,
o so treulos!

Wilde Frucht sei mein Mahl,
mein Trunk der Quell,
Mein Sitz das kalte Thal!
Und, nimmer hell,
Wolke mein Baldachin,
Bis meine Seele fliehn
Möge und mich entziehn
Allem Weh schnell!

Ich will kein Grabeslicht
an meiner Leiche;
Grab, Thränen, Seufzer nicht
noch Totenbräuche.
Nur das Rotkehlchen hier
deckt mich mit Blättern, mir
singt meine Messe schier
aus dem Gesträuche.

Und wenn ein Geist ich bin,
besuche ich,
Dame du, deren Sinn
So grausam, dich.
Das treuste Herz dir brach,
das je der Lieb' erlag
und nimmer aufhört, ach,
zu lieben dich.

Von dem harten nordischen Realismus dieser Volkspoesie, welche teilweise skandinavischen Einfluss nicht verleugnen kann,*) hebt sich nun sehr wirkungsvoll die elegische Weichheit und lyrische Zerflossenheit jener pseudo-gälischen Poesie ab, welche ganz Europa bezaubern und ein wirksamster Hebel der Antiklassizität werden sollte. Wir meinen natürlich die Gesänge des Ossian.

Ossian.

I.

James Macpherson (1738—96) hiess der angebliche Zauberer, dessen Wünschelrute die verborgenen Schätze uralter Bardenpoesie entdeckt haben wollte. In den Jahren 1760—65 veröffentlichte dieser blutjunge schottische Gelehrte eine Reihe von Bruchstücken, welche von ihm neuaufgefundene Dichtungen des gälischen Sängers und Königssohns Ossian enthielten. Schon damals entbrannte über

*) Der weitaus grösste Teil der brititschen „Minstrels" stammte aus jenen Distrikten Nordenglands, wo dänisch-normanisches Blut sich der Bevölkerung beigemischt hat. (Siehe darüber in den „Reliques" Percy's eigene Bemerkungen).

die Echtheit ein heftiger Streit, der bis heute unter verschiedenen Schwankungen fortgesetzt wurde. Eins steht jedenfalls fest: dass Macpherson das Vorgefundene willkürlich nach dem empfindsamen Zeitgeschmack zustutzte und komponierte, also von einem wirklichen kulturhistorischen und archäologischen Wert der Ossian-Sänge gar keine Rede sein kann. Hingegen scheint die früher herrschende Annahme, dass Macpherson ohne allen Anhalt das Ganze frei erfunden habe, wenig stichhaltig. Dazu wirkt Vieles im Tonfall, die bezaubernde Urwüchsigkeit und Naturgegenständlichkeit des echt dichterischen Wortgefüges, denn doch zu elementar. Es muss stutzig machen, dass — alle Modernisierung und Sentimentalisierung in den sonstigen Empfindungen zugestanden — die Sprache selbst durchaus das Gepräge jener erhabenen Einfalt trägt, welche sonst nur die Urmythen und ältesten Urkunden des Menschengeschlechts, sei es in Island, Indien oder Palästina, auszeichnet. Hätte Macpherson dies Alles frei aus sich geschaffen, so würden wir ihn unbedenklich zu den grossen Dichtern zählen. Und auch so, wenn wir ein rohes gälisches Original annehmen, bleibt sein Verdienst noch gross genug. Man wäre versucht, ihm eine Art Genialität der Anempfindung zuzusprechen. Doch auch dieses Lob muss noch erweitert werden. Denn eine eigentliche Anempfindung liegt ja nicht vor. Vielmehr hat Macpherson-Ossian die gälische Urpoesie in einer jedenfalls neuschöpferischen Weise bearbeitet, um sie den Zeitgenossen mundgerecht zu machen.

Sei übrigens dem wie ihm wolle, wir haben hier, lediglich ästhetische Rücksichten ins Auge fassend, nur über das einmal vorliegende Ossian-Werk zu urteilen, dessen Einfluss bekanntlich in ganz Europa ein unberechenbarer wurde. „Ossian hat den Homer verdrängt," ruft Goethe's Werther und der deutsche Poesiemessias nahm eine prachtvolle Übersetzung des „Song of Selma" in sein bahnbrechendes Wertherbuch auf. Napoleon berauschte am Ossian seine träumerische Seele, Chateaubriand begeisterte sich an ihm.

Ein so gewaltiger Eindruck auf eine ganze Zeit kann keine oberflächliche Sinnestäuschung sein. Wir wollen daher den Poesiegehalt des Macpherson-Ossian etwas näher untersuchen.

Manchmal genügt sich Ossian mit einfachem Abmalen der Landschaftskonturen, als ob dies schon an sich dichtende Gestaltung wäre. Nie aber verlockt ihn dies zum Spielen mit Worten, zu verschwommener Dudelei. Alles ist kernig angeschaut und angepackt, jede, auch die unbestimmt nervöseste Stimmung mit einer Bestimmtheit des sprachlichen Ausdrucks bewältigt, die gleichsam zu den Tiefen der Sprachwurzeln zurückzugreifen scheint. Für jedes Gefühl und jeden Gedanken, jede Gestalt und jedes Bild stellt sich mühelos ein das rechte Wort.

Voll elegischer Entsagungsweihe versenkt sich der blinde Barde in das geistige Anschauen der Natur, ein Geweihter unmittelbarsten Naturgefühls. Und dieses wird zu einem durch Schmerzüberwindung gesteigerten Lebensgefühl.

Man versteht Ossian nur halb, wenn man ihn nicht denkt inmitten jener schottischen Natur, deren graue Disteln „vor Alter den Bart hinstreuen", deren säuselnde Birken der Wind durchflüstert, deren Höhlen Nebelgeister mit Äolsharfen durchwallen.

An den düsteren Felsschlünden des heutigen Glencoethals*) — dort weilte Ossian in „Cromla der Wasser" und lauschte den Stimmen der Geister, die auf den Bergen thronen oder in der Heide am Opferstein oder dahinschweben als Nebel über den rauschenden Katarakten und am öden Ufer der einsamen Ströme. — Einsam rudert er dahin zu der Höhle Fingal's auf Staffa. Dort wandelt er entlang den zackigen Blöcken, die sich wie Schiefertafeln aufeinanderschichten, wo grellgrünes Gras das graue Gestein umwuchert und weisser Schaum darüber sprüht, entlang dem schmalen Pass, der sich zwischen See und Klippenwand hinwindet am steilen dünenlosen Strande. Strauchelnd richtet er die Schritte entlang, die Brandung

*) Siehe über den Eindruck desselben Forster's „Life of Dickens".

orgelt dumpf zu seinen bespülten Füssen, bis sie sich plötzlich eine Bucht wühlt. Die rötlichblaue Grottenkathedrale umringt ihn, wo die Salzflut den geschliffenen Chorgang widerspiegelt, wo die Wellen wie Orgelpfeifen hüpfen, wo die Felsen vom Sturmchorale widerhallen und die Brandung zwischen die basaltenen Pfeiler in rundgehöhlte Becken wie in Weihwasserschalen spritzt. Auf den basaltenen Bogen dieses Kirchenschiffs flammt gelb und rot die Inschrift der Abendsonne. Wie ein Schatzhaus der Urkraft ragt dies Wunderwerk des unbekannten Meisters und über den Wassern scheint noch heut eine uralte Hymne des Schöpfertages zu schweben, während der Tod mit langgedehntem Pfiff arglose Barken an sich lockt. Dort, umwogt von strandloser Ewigkeit, die dem Tempel der Natur ihre Rätselfragen entgegendonnert, kniet der Barde nieder und harrt auf ein Zeichen der Sterne. Denn, fährt eine Sternschnuppe hernieder, so deutet es Tod, und die Seele Ossians hat sich vorzubereiten, um versammelt zu werden zu den Manen seiner Väter in Selma. Das sind jene erhabenen Gesichte, welche dem greisen Harfner emporsteigen, lauschend an der „wölbigen Muschel der Nacht", wenn er singt:

Warum trauerst du, Fingals Erzeugter?
Warum dunkelt Gewölk dir die Seele?
Dahin sind die Führer der Vorwelt.
Ohn' ihren Ruhm entschwanden sie.
Kinder kommender Zeiten vergehn,
Es erhebt sich ein andres Geschlecht.
Völker sind den Wellen des Meers gleich,
Gleich den Blättern des waldigen Morwens
Sie schwinden im rauschenden Windstoss
Und andrer Blätter Geschlecht
Erhebt sein grünendes Haupt.

War dauernd deine Schönheit, Ryno?
Blieb die Kraft dir, Oscar der Wagen?
Fingal selber schied dahin.
Die Hallen seiner Erzeuger
Vergassen die Schritte der Helden.
Du solltest bleiben, alter Barde,
Da hinschwanden die Tapfern all?

Aber bleiben wird mein Ruhm
Und wachsen gleich der Eiche Morwens,
Die breit ihr Haupt erhebt dem Sturm
Und im Strome des Windes sich freut.
(„Barthona". Vers 519—540).

Oder Ossian streifte dahin am Loch Etive und Loch Awe durch den Pass von Brander, wo später Robert Bruce mit der Niederlandsritterschaft dahingesprengt über die Leichen des Clans Mac Dugald of Lorn. Ein Zauberschloss liegt inmitten des Sees und dorthin zieht Fingal's Drachenboot, er selbst zuvörderst am Bug, den Goldhelm mit den Adlerfedern zu Häupten, den Flammberg an der Seite, der da tötete auf den ersten Hieb. Nicht hält er den Speer vor sich hin bei der Landung, denn dies ist das Zeichen des Kriegs; auch lässt er nicht an den Schild schlagen, so am Maste hängt, oder befiehlt Ullin und Alpin anzustimmen den Totengesang. Denn nicht aus Rache und um hinzurichten den Todfeind, eilt er von der Insel des Dampfes und der Regenschauer.*) Frieden ist's, dass er kommt. Siehe, da nahen die Helden der Heide von Lora, ihn willkommen zu heissen, in der Hand die Hörner, wohlgefüllt mit Bier aus Heidekraut und Birkensaft. Mit ihnen kommen in schwanenhalsigem Boote Jungfrauen des Waldes, schönstimmige, sanfterrötende, lieblich wie Regenbogen über den Wellen. Diese schwenken in der Hand die Schilfpflanze Cranach, die da wächst in sumpfigem Röhricht und, wenn gereift, einen Büschel blendenden Flaums hervortreibt.

Da soll Ossian die Saiten rühren, der Geliebte des Himmels. Und er singt:

Stern der sinkenden Nacht,
Schön funkelt im Westen dein Licht.
Du hebst dein Strahlenhaupt aus Wolken,
Wallst stattlich hin an deinen Höhn.
Warum blickst auf die Ebene du?
Vertobt ist der Stürme Gebraus.
Fernher kommt das Murmeln des Bergstroms

*) Die Insel Skye.

Den fernen Fels umspielt die Brandung.
Die Abendfliege schweift umher,
Es summt ihr Flug durchs Gefild.
Wonach blickst du, schönes Licht?
Doch du lächelst und schwindest hinweg.
Voll Freude umkreisen dich die Wellen,
Sie baden dein liebliches Haar.
Lebe wohl, du schweigender Strahl.
Erwache, du Licht, in Ossian's Seele!
(„Lieder von Selma".) *)

Ereignisse und Charaktere huschen oft nur schattenhaft vorüber, doch scheint dies Halbdunkel weise berechnet. Wir können durchaus nicht sagen, dass diese rythmische Prosa, obschon von Eintönigkeit und Manier nicht frei, uns je ermüdet hätte. Auch will uns bedünken, als ob man doch schnellfertig mit dem Urteil sei betreffs der Unplastik dieser lyrischen Epik. Im Gegenteil müssen wir auf Homer zurückgreifen, um eine ähnlich klare, runde bestimmte Naturanschauung zu bewundern. Man höre die herrliche Apostrophe an die Sonne:

O du, die du dort oben rollst,
Rund den Kreis, wie der Führer Schild,
Woher dir die Helle des Strahls,
Des Lichtes Dauer, Sonne, dir?
Du gehst, mächtiger Schönheit, hervor:
Die Sterne verbergen den Lauf.
Am Himmel erbleichet der Mond
Und hüllt sich in westlich Gewölk.
Du wandelst allein die Bahn.
Wer so kühn, sich dir zu nahn?
Eichen stürzen von Höhn des Gebirgs,
Felsen stürzen vor Alter vom Carn,
Meerflut sinket und steigt,
Hoch verbirgt sich am Himmel der Mond.
Doch du allein siegprangest stets
In ewiger Wonne deines Lichts.
Umdüstern Stürme die Welt
Mit grausem Donner, scharfem Blitz:
Blickst du in Schönheit hervor aus dem Aufruhr,
Holdlächelnd im Tosen der Luft.

*) „Gedichte Ossians. Aus dem Gälischen" von Chr. W. Ahlwardt. (1861.)

Doch mir, mir ist dein Licht dahin
Und nimmer erblick' ich dein Antlitz,
Breitest du dein Goldgelock
Hin über die Wolken des Osts,
Umzitterst du im Westen dort
Deine düstern Pforten des Meers.
Doch bist du vielleicht nur zu gleich mir,
Stark diese Zeit und jene schwach!
Uns gleiten vom Himmel die Jahr'
Und wandern vereinet zum Ziel.
So freu', o du Sonne, dich denn,
Weil Stärke der Jugend dir blüht!
Alter ist finster und unhold,
Gleich schwachem Lichte des Monds,
Der blicket durch Wolken aufs Feld,
Wenn Nebel umdämmern den Carn,
Nordhauche die Ebene durchwehn,
Und trübe der Wanderer schleicht.

Welche Fülle epischer und dramatischer Kraft in den wenigen Versen, welche die Katastrophe im „Carthon" zusammendrängen!

Clesamors Herz traf sein Wort.
Schweigend fiel er auf seinen Sohn.
Das Heer stand düster umher.
Es tönt auf der Ebene kein Laut.
Nacht kam und aus Osten der Mond
Sah nieder aufs traurige Feld.
Sie starrten verstummt, unbewegt.
So stehet ein schweigender Wald,
Auf Gormal erhebend sein Haupt,
Wann verhallt ist des Sturmes Gebraus
Und Herbst auf der Ebene dämmert.

Ob dieser Dichter nun Macpherson oder Ossian heissen mag — gleichviel! Wenn er kein Dichter sein soll, wer ist dann einer?!

Nur die trostlose Unreife und Unwissenheit der Philologen-ästhetik hat diese klar vor Augen liegende Thatsache vertuschen können. Traurig genug, dass ein Dichter wie Macpherson genötigt war zu mystifizieren, um jenes Aufsehen zu erregen, das er als simpler moderner Poet nie mit gleicher Leistung erzielen konnte!

Wir aber wollen es hier einmal aussprechen, dass zwischen Shakespeare und Burns keine Erscheinung auftauchte, die an echter poetischer Anschauung auch nur entfernt den mythischen Fingalssohn erreichte.

Auch erkennen wir in der Veröffentlichung dieser Dichtungen das entscheidendste Moment in der allgemeinen Umwälzung der Kunstanschauung. Wir begreifen auch vollkommen, woher die von uns betonte homerische Einfachheit und Plastik im „Ossian" stammt, welchen Anregungen Macpherson eine solche Sicherheit verdankt.

1756 hatte der Staatsmann und Redner Burke eine „Philosophische Forschung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen" lauter äusserliche, ja sogar physiologische Thesen aufgestellt, welche freilich damals selbst dem nüchternen Verstand eines Lessing imponierten. Dann folgten allerlei Essays von Gelehrten, wie Gerard und Home, die keinen Schritt weiter führten, obschon sich bereits eine starke Abneigung gegen Pope und die französische Klassizität darin zeigte, ebenso wie in Hogarth's „Analyse der Schönheit" eine Auflehnung gegen den akademischen Zopf. 1756 wagte es bereits J. Warton, in einem „Essay über den Genius und die Schriften Pope's" diesen aus den Reihen der wahren Dichter auszumerzen. Ganz dieselbe Entrüstung gegen die Reflexionspoesie und die Verpfuschung der Antike durch die französische „Klassizität" erfüllt die „Lectures on rhetoric and belles lettres" von H. Blair. Dieser spricht bereits das grosse Wort gelassen aus, dass die Poesie nichts weiter sein müsse und könne als Sprache der Leidenschaft. Ferner erklärt er die Schöpfung von Charakteren und die Plastik der Ausdrucksweise für Vorbedingung echter Dichtung. Um dies alles aber an einem Beispiel zu veranschaulichen, vergleicht er zornig Pope's Homerübersetzung mit dem herrlichen Original. Noch nachdrücklicher und tiefer sprach sich R. Wood in seinem „Essay über das Originalgenie Homer's" (1769) über den blinden Barden Joniens aus, nachdem schon 1753 der Bischof Lowth ein ähnliches Werk über das Wesen der Hebräischen Poesie

voll revolutionärster Ästhetik geliefert und den Natur-Realismus der alttestamentarischen Bildersprache erwiesen hatte.

Es unterliegt für uns nicht dem geringsten Zweifel, dass Macpherson dem Studium dieser bahnbrechenden Ästhetiker und dem Studium des neuentdeckten Homer selbst sowohl die Idee als die Ausführung seines Pseudo-Ossian verdankt. Somit glauben wir Macpherson selbst aus psychologischen Gründen das dichterische Hauptverdienst an diesem Homunculus von Naturpoesie — in der Destille kombinierender Ästhetik, aber mit dem Elixir wirklicher zeugungskräftiger Poesie konstruiert — zuschreiben zu müssen.

II.

Mit dem Erscheinen des Ossian war der Romantik, dieser neuen Hauptströmung der Litteratur, Thür und Thor geöffnet. Nun stürzten, wie gewöhnlich, alle Dilettanten, alle wohlhabenden Eklektiker über die neuherzustellende „gothische Litteratur" her und erfreuten ihre blasierten Salonkreise durch nervenkitzelnde Schauderromane. Diese Richtung währte bis in den Anfang des nächsten Jahrhunderts.

Mathew Gregory Lewis (1773—1818), auch nach seinem scheusslichen Zerrbild „Der Mönch" (1795) schlechtweg „Mönch-Lewis" genannt,*) ein reicher Müssiggänger, liess sich stark von der deutschen Sturm- und Drangperiode begeistern. Seine Schauerromane erinnern lebhaft an die Missgeburten Callot-Hofmann'scher Phantastik, wie „Die Elixire des Teufels". Ähnlich krass und spektakulös sind die Romane von Ch. R. Maturin (1782—1824), worunter „Die Familie Montorio" am bekanntesten, voll verrenkter Abenteuerlichkeit und bramarbasierender Abällino-Pose.**) Am tollsten trieb es aber in seinem widerwärtigen Roman „Das Schloss von Otranto" (1765) der berüchtigte Lebemann Sir Horace Walpole (1717—97).

*) Byron urteilte darüber sehr hart. „Alles voll Unnatur. Saurer Rahm von Canthariden".

**) Noch tiefer stehn die Romane von Anna Radcliffe (1764—1823).

Dieser alte Geck hatte sich in seinem Landhaus zu Twikenham (Pope'schen Angedenkens) stilvoll eingerichtet und das „Gothische" in der vornehmen Gesellschaft in Mode gebracht. Er ist es, welcher den armen Chatterton roh zurückwies — „das freund- und vaterlose Kind", wie der Unglückliche sich schluchzend in seinen Fluchversen gegen Walpole nennt — mit den klassischen Worten: „Singvögel dürfen nicht zu gut gemästet werden" — ein ebenso einfaches als billiges Kompendium der Ästhetik!

Sir Horace hat jedoch eine Wichtigkeit für die englische Litteratur durch seine Briefe erhalten, welche er, wie all die jammervollen Gecken jener Tage, ausdrücklich für spätere Veröffentlichung feilte und zuputzte. Nach Lektüre dieser affektierten Briefstutzerei sagt man erst recht, ohnehin voreingenommen gegen den fetten Pseudo-Mäcen, wie Kaiser Franzl über Napoleon: „Nu ihn g'söhn hab, mag ihn gar nimmer leiden". Die Korrespondenz Walpole's, sowie die von George Sellwyn, einem dito alten Hagestolz, giebt jedoch die Grundlinien des Bildes, das man sich von dem damaligen High Life zu machen hat, ebenso wie die Memoiren der Miss Burny uns den Hof Georg's III. in seiner steifleinenen Misère ahnen lassen. An Liederlichkeit fehlte es übrigens kaum weniger, als unter Karl Stuart. Die skandalösesten Ehebruchsprozesse drängten einander. Die Lady Bellastone im „Tom Jones", ebenso die Lady Borby, ebenso die galanten Aristokratinnen und Abenteurerinnen Smollett's, waren nach direkten Modellen gezeichnet.*) Auch nimmt die Unsittlichkeit, womit sich wahnsinniges Spielen und masslose Völlerei paarten, keineswegs unter jener neuen nun auftauchenden Generation ab, deren äusseres Gepräge und deren puder-abschüttelnde Lockenfülle uns die Porträts von Lawrence und Philipps in der

*) Der Kenner wird hier auf den Schwindel in Aktiengesellschaften (wie Lord Oxford's Südseekompanie) und Börsenspiel, auf das öffentliche Boxduell der Modelöwen Montgommery und Macnamarra, auf den wahnwitzigen Harem-Physiologen Lord Baltimore, auf den Betrüger Lord Cochrane, auf den Unfug von Graham's Himmelbett u. s. w. hingewiesen.

„National-Galery“*) auf Tratalgar Square wiedergeben. Wie früher unsre Niemeyer und Archenholz über England, dies „Riesenbild aller Tugenden und Laster“, gestaunt, so erregte das High Life unter dem Prinzregenten „Gentleman George“, dessen barokes Lustschloss zu Brighton man mit Tiberius' Capräa verglich, die Verwunderung des Historikers Raumer und des Weltbummlers Fürst Pückler-Muskau, sogar des Dichters Heine.**) Die berühmte Express-Mail von Canterbury, welche etwa dem heutigen „Infernal train“ der Chatam-Dover-Railway oder der Irischen Küstenbahn glich, war durchaus nicht zu verwechseln mit der sprichwörtlichen Reichspost von Thurn-Taxis. Die Chausseen glichen Stubendielen, der Wagen hing in Stahlfedern. Vier prächtige Relaispferde mit blankem Paradegeschirr schüttelten davor ihre blauen silbergestickten Schabraken; der Postillon in Nankingjacke und seidenen Hosen sah so stattlich und wohlgenährt aus, als sei die Seele aller verzehrten Hämmel in ihn gefahren, wenn er so fix auf dem Sattelpferd (selten auf dem Bock) dahintrabte, als ginge es zur Entführung nach Gretna Green. Allein als Kehrseite der Medaille muss angeführt werden, dass man in Lombard Street die Londoner Doverpost auf offener Strasse plünderte, dass die Hofdamen in Windsor nur unter starker Eskorte ausgehen konnten, dass am Themseufer bei Blackheath die biedern Highwaymen ein förmliches Heerlager hielten und von dort alle Kutschen „untersuchten“, dass man dem Kanzler Pitt selber sein Silbergeschirr stahl, und dass man in einem Jahre 3000 Menschen wegen Mord und Raub hängte. Auf dem Toilettetisch des neuen Prinz Heinz, der zugleich sein eigener Falstaff, des Dandy-Prinzregenten häuften sich die Todesurteile von Mond zu Mond, weil er zu faul war zu unterzeichnen. Musste er doch mittlerweile Billetdoux an seine geheime angetraute Gattin Mrs. Fitzherbert

*) Noch besser in der „National Galery“ im South Kensington Museum, wo sich auch ein Porträt Byron's im Arnautenkostüm befindet.

**) Der in seinem „Ratcliffe“ und seinen „Englischen Fragmenten“ den überwältigenden Eindruck zu schildern suchte.

(„fat, fair and forty"!) schreiben und zugleich Drohbriefe an seine rechtmässig-unrechtmässige Prinzess of Wales in Sachen der „Comedy of Bordel", wie man die berühmte Ehescheidungsaffaire betitelte.*) Alles Dekorum des Hofes war dahin. Laffe Beau-Brummel, der Günstling des Prinzregenten, „schnitt" diesen auf offener Promenade und näselte dem Adjutanten zu: „Wer ist Ihr dicker Freund?"

Auf dem Rasen des Windsor-Parks unter jenen ehrwürdigen Druideneichen aus der Zeit des Caraktakus, dort wo William der Einzige einst seinen Sommernachtstraum geträumt und in den beim Mondlicht äsenden Hirschen die Gestalt des „gehörnten" Falstaff in Mitte der Lustigen Weiber erblickt hatte, tagte jetzt gar oft ein Meeting von zinnoberroten Radikals mit Fahnen und Musik, um Pitt als den in der Offenbarung Johanni geweissagten Antichrist zu bedräuen. Später gab es dabei noch Einhauen mit blanker Waffe, sobald Castlereagh die Habeas-Corpusakte suspendierte. Oft geschah es, dass die überwachende Lancer-Eskadron, deren rotweisse Fähnlein früher harmlos flatterten, jetzt die Balken der Themsebrücken erdröhnen liess, indem sie am Ufer angestaute Massen attakierte. Die liberalen Whigs champagnerten mittlerweile in ihrem Hauptquartier, Holland House, herum und ihre leitenden Lady Patronesses fragten sich, wie die hochselige Marie Antoinette, warum das Volk nach Brot schreie: „Es giebt doch so hübsche Apfeltörtchen!"

In St. James sass noch das graue Gespenst des „Bevormundenden Geistes", um mit Buckle zu reden, bei Rüben und Hammelfleisch vor der Drehbank, Georg der Tollhäusler, der durchaus mit seinem „Droit Divin" durch die Wand wollte, bis ihm der transatlantische Onkel Sam ein derbes Loch hineinstiess. In Carlton House versuchte der biedere Thronerbe attische Symposien zu feiern,

---

*) Übrigens taugte die würdige Prinzess Karoline ebensowenig wie ihr Ehegespons. Über ihre Tochter, die auch im Childe Harold beweinte Charlotte, siehe: „Althaus, Englische Charakterbilder".

und lud Sheridan, Scott, Moore und Fox dazu ein, — um in ganz gewöhnliche Bachanale zurückzufallen.

Die kopierten Reliefs Burton's und die gestohlenen Altertümer des Parthenon-Zerstörers Lord Elgin schmückten den „Marmorbogen" (Marble Arch) am Hyde Park. — Auf der Bühne Drurylanes feierte das alte nationale Drama rauschende Triumphe, und wo einst Mrs. Bracegirdle*) und Thomas Betterton, wo Garrik und Foote geglänzt, da folgte jetzt auf den tüchtigen Kemble der hinreissende Kean, auf die majestätische Mrs. Siddons die liebliche Miss O'Neal. — In der„ Royal Academy of Arts" wimmelte es bald von elegischen Landschaften à la Ossian**) und die geniale Verschwommenheit des Impressionisten (um einen neuesten Terminus vorwegzugreifen) Turner zeigt noch später die Veränderung des Geschmacks.

Unter den Lampion-Guirlanden von Vauxhall und Ranelagh; in den Klubs bei White's, Brooke's und Cocoa tree; in den Ballsälen von Almaks***); in den Argyle-Rooms, wo man wohl auch die „antiken" Shawltänze der Emma Lyson†) bewundern konnte; in Crockford's Spielhölle, diesem vom Duke of Bedford gegründeten Institut zur Ruinierung majorenn gewordener Erben††), wo einst die grössten „Rakes" ihrer Zeit, Lord Sandwich und sein Todfeind, Demagoge Wilkes, sich miteinander im „Höllenfeuerklub" amusiert hatten; in den Logen der Oper, wo man laut Byron's Tagebuch lauter „Babylonierinnen" sah — überall ein Pandämonium des

*) Wicherley's Geliebte. **) Auch Harfe und Harpsichord machten damals alle Drawing-Rooms unsicher.

***) Der feierlichste Moment dieses Mode-Tempels war es, als die Patroness Lady Yersey den Duke of Wellington trotz seines „wooden look" abweisen liess, weil er fünf Minuten zu spät kam. — Auf das unzüchtige Balltreiben in Cheltenham zielt Byrons Satire „The Waltz".

†) Als Lady Hamilton Maitresse Nelsons und „Freundin" (Lesbos) der Karoline von Neapel. Übrigens hat neuerdings der englische Schriftsteller Paget sie à la Stahr und Gregorovius einer Mohrenwäsche unterzogen.

††) Hier standen einmal 180000 Pfund beim Pharo auf einer Karte. — Die Wiederbelebung der Antike machte sich dort im Spieler-Rotwelsch dadurch bemerkbar, dass man die Falschspieler — „Griechen" nannte.

Lasters. Und gegenüber den Schildkrötsuppen und indischen Vogelnestern, durch Nabobs der Ostindischen Kompagnie eingebürgert, die Korntaxe, Hungertyphus erzeugend, Spitäler und Armenhäuser überfüllend! *)

III.

Es ist ein glänzendes, doch auch ein ruchloses Geschlecht, aus dem die Revolution und die Weltanschauung der neuen Demokratie hervorging. Aber vergessen wir nicht, dass seine Kühnheit und Hochherzigkeit uns mit seinen Lastern versöhnen soll. Nehmen wir einen beliebigen Repräsentanten desselben, z. B. Gibbon, den Historiker einer untergehenden Gesellschaft, den „Lord of Irony" (Byron). Gewiss tritt er uns in seiner Biographie als ein vollendeter Selbstling, ein blasierter Skeptiker entgegen. Und doch genoss dieser Mensch Augenblicke der Begeisterung in seinem Leben, wie wohl wenige Söhne des 19. Jahrhunderts sich dessen rühmen dürften. Am „See der Schönheit", wo der Schöpfer der neuen Heloise durch die Büsche von Clarens gewandelt, wo der Patriarch Voltaire den Blitzstrahl des Witzes dem Donner des politischen Ungewitters voranschwang, — hier in Lausanne warf der britische Historiker durch die grüne Arkade des Akazienhains jenen Blick befriedigten Selbstbewusstseins auf die mondhellen Gewässer, der für immer wie eine Ahnung der Unsterblichkeit und zufriedene Ruhe stiller Grösse auf ihnen zu haften scheint.

Er mochte dem Plätschern ferner Ruder gelauscht oder sinnend betrachtet haben, wie der Silberdom Montblancs sich rötete, als glühe er von inneren Ampeln. Und dann hatte er bis Mitternacht geschrieben. „Es war in der Nacht des 27. Juni 1787 zwischen 11 und 12 Uhr, wo ich die letzte Zeile der letzten Seite in einem Sommerhaus meines Gartens schrieb. Nachdem ich die Feder niedergelegt, ging ich einigemal unter dem Akaziengang auf und nieder. Die Luft war mild, der Himmel heiter, die Silberscheibe

*) Siehe darüber Godwin's nationalökonomische Schriften. Auch Bulwer „England and the English" II, 6.

des Mondes strahlte aus dem Wasser, und die ganze Natur schwieg.“ In diesem würdevollen Ausdruck triumphierenden Selbstgefühls (nach Vollendung des unvergänglichen Werkes, dessen Idee ihm aufging unter den Trümmern des Kapitols, während Mönche im Tempel Jupiters die Vesper sangen), im Munde dieses skeptischen Spötters liegt eine eigentümliche Erhabenheit. Und zwar eine Erhabenheit von typischer Art, in welcher der Litteraturpsychologe den besonderen Geist des 18. Jahrhunderts entdeckt, diese Mischung von Charlatanerie und wirklicher Grösse — diesen Skeptizismus, der zerstörungsfroh an seinem eigenen Untergange arbeitete, indem der Zweifel und der aufgeklärte Despotismus mit wildem Behagen dem Enthusiasmus und der Revolution entgegentrieben. Enthusiasmus ist besser als Zweifel, Revolution besser als aufgeklärter Despotismus. Aber der Zweifel ist besser als gläubige Blindheit, und der Krückstock Friedrichs des Grossen besser, als die Allongeperücke des Roi-Soleil.

Unheimlich und altfränkisch mag uns heut diese vielgeschmähte und verleumdete Zopfzeit erscheinen, aber vergessen wir nie, was wir ihr verdanken. Sie wird mit all ihren Fehlern in der wahren Entwickelungsgeschichte der Menschheit höhere Geltung beanspruchen, als unsere schale und aufgeblasene Epoche der Dampfmaschinen und technisch angewandten Naturwissenschaften.

IV.

All die Begeisterung, die man noch nicht — mit Ausnahme des Franklin- und Washingtonkultus in Paris — auf politische Gegenstände anwenden durfte, speicherte man für die Inbrunst ästhetischer Naturschwärmerei auf. Aller Augen waren durch Ossian auf Schottland hingelenkt. Dieses Land, welches zugleich Leuchten der Wissenschaft wie Adam Smith und Robertson hervorbrachte, erhob sich plötzlich in der ganzen nächsten Epoche zur tonangebenden Litteraturmacht. Edinburgh wurde der Sitz der vornehmsten Litteratenkreise, des Buchhandels, der Kritik. Massenhaft bereiste man diese

bisherige terra incognita, die eine Reihe weltberühmter Minstrels nun Europa erschliessen sollten. Man verehrte diese Natur als Stammland der Romantik, und bald durfte wohl Walter Scott mit vollem Rechte singen: „Wer kennt nicht . . .

„Who knows not Melville's beechy grove
And Roslyn's rocky glen,
Dalkeith, which all the virtues love,
And classic Hawthornden?"

Roslyn, umschlungen von dem weichen Arm der sanften Esk, die mit leichtem Schritte lieblich kosend den grünen Rain durchtanzt! Ihre Silberstimme, halbgedämpft durch das mahnende Rauschen greiser Fichten, schwebt die Hügel hinan, wie Nachhall eines Lieds aus alter Zeit, das hier ein Minstrel sang in schöneren Tagen. Damals überhing noch das Castle, eine verderbenschwangere Wetterwolke, das Thal, auf einem Inselberg in des Stromes Mitte. Die starren Wälle sind heut gebrochen, nur die Felsenschroffen blieben. Noch meint man das Erz Geharnischter zu hören, wenn des Schlossherrn gepanzertes schellenklirrendes Ross den Pass erklomm. Am Fensterbogen winkte ihm der Lady Seidenschärpe; vielleicht löste auch sie die Gefangenen, deren Stöhnen im Verlies des Burgvogts rauhen Sinn ergötzte, mit ihren Silberthränen statt Silbers — wie Tennyson's Godiva. Hier lagerten die Mannen, auf schwarze Bärenfelle die tannenhaften Glieder hingestreckt, ermüdet von Weid- und Waffenwerk. — Hier über die Brücke der Esk schritten einst die Schergen des englischen Eroberers gefesselt hin, als des muntern Stromes schneeweisses Kleid von falschem Southronblut bepurpurt wurde, in der Freiheitsschlacht von Roslyn. Vielleicht erdröhnte hier auch sein Heldenschritt, der unerkannt in schlichtem Rock wie Imogen's Gemahl sein Werk that — William Wallace, ehe er nach Frankreich sich verbannte. Doch Blut verwischt sich wie Erinnerung, und wie vor fünfmalhundert Jahren, rollen silbern die Fluten. Ob auch der Mailandbrünne Zierat nicht mehr durchs Dickicht blitzt, — ewig unerschöpft bleibt das Schatzhaus der Natur.

Und so wiegt sich denn die Esk in ihrer schmalen Schlucht, weich ausgepolstert mit Farnkraut und Moos, dicht mit Weiden wie mit Schlafgardinen verhangen, gleich einem Kind in einem Himmelbett — in sich zufrieden, süssen Unsinn trällernd, und an die Wände seiner Wiege klopfend. Halb Bach, halb Strom, halb Kind, halb Maid. Und schaut man näher zu, wie sie sich furchtsam ans Tagelicht wagt und träumerisch hinschlendert und aufs neu in ihre Wälder flieht, so dünkt sie uns selbst ein scheuer Poet, vom Geräusch der Welt abgesondert, verlegen, wenn ein Blick auf ihn gerichtet; der erst unbeholfene Worte murmelt halbverstandenen Sinns und dann erschrickt vor seinem eigenen Wohllaut, um sich wiederum in seinem Hain zu verstecken. Ja, ein lebendiges Gedicht ist dies liebliche Gewässer, und darum wallfahrteten schon früh die Dichter zu seinem Bord. Hier lebte der alte Drummond von Hawthornden, den Ben Johnson und andere Londoner Kollegen dort einst per pedes Apostolorum aufsuchten; sagt man doch, der grosse William selbst sei mit darunter gewesen. Hier verlebte Walter Scott seinen Honigmond, hier streiften Burns und Thomas de Quincy durch.

Also schnell zu Schiff! Passieren wir die alte Grenze, die beide Nachbarstaaten schied! Schon tauchen Berwicks morsche Türme grau aus der grauen Flut. Darüber nickt die Rotkreuzflagge Albions, die jetzt in jeder Zone des Globus weht. Jeder flüchtige englische „Grenzer“ grüsste die vielthorige Stadt, Zwing-Kaledonien und Schlüssel Englands, als rettende Burg. Dort die Heilige Insel mit Lindisfarnes ehrwürdiger Cistercienserabtei. An die jähen Klippen klatscht in immer gleichem Takt die Welle, Seegevögel umschwirrt sie in immer gleichem Flug. Der Mond wirft ein geisterhaftes Licht auf Ruinen, ernst wie Nacht und Tod: Tantallon Castle! Eule und Rabe nisten heut als Turmwart in der Mauerkrone, unheimlich krächzend langgedehnten Tons, wo einst der graue Löwe Douglas gehaust. Nur der Fuchs lauert an der Zugbrücke als Portcullis-wächter, der sich im schlammigen Graben am Portico sein Lager

grub. Nun geht's an Dunbars Hafen vorbei, dem alten Sitz des fürstlichsten Geschlechts, der Earls of March. Die March und Douglas standen sich als Rivalen gegenüber und doch zur Seite, so wie zwei Pfeiler sich gegenüberstehn, die beide doch den Giebel stützen. Die Earls of March, die tapfern Cospatriks, hielten diese seegebietende Schirmfeste Englands starken Arms. Sogar eine Frau des Geschlechts, die „schwarze Gräfin", scheuchte die Engländer zurück. Aber auch unheilschwer klingt der Name Dunbar, denn hier siegte der Unterdrücker Eduard und hier scholl aus den Feldgezelten der salbungsvolle Psalm der Cromwellkrieger und die Morgensonne beleuchtete die Flucht der Schotten.

Heil, Edinburgh! Noch glitzern nur Holyrood und Castle als Zacken deiner Krone — einst werden zweier grosser Dichter Monumente, welche Schottlands Reiz verewigt, als Juwelen darin glänzen. Heil, Stirling-Schloss, der Könige alter Thron! Die blauen Berge von Menteith mischen sich der lichten Himmelsbläue. Forste spreitet der Benvenue vor sich hin, vom Waldtalar umdunkelt, und aus der rauhen Felsenfassung blitzt Loch Lomonds Saphir. Dort drüben bei Bannockburn stand Bruce's Banner auf dem Markstein — heut hallen alle Berge in der Runde von dem Sange wieder, mit welchem Burns die Stätte weihen wird.

Heil, Linlithgow! Nicht mehr starrt aus Scharten der Geschütze Mündung, doch der zierliche Säulenbogen wölbt sich noch immer und die Fontaine am Rathaus weist noch immer ihre kunstreichen Ornamente. Einem Springbrunnen gleicht dies Städtchen, aus welchem Erinnerung, erfrischend und strahlend, zum Himmel sprudelt. Hier ward Maria Stuart geboren, hier fiel Murray der Regent von Meuchlerhand.

Der Kirchhof Falkirks liegt so tief und still. Hier modern die Gebeine der alten Freiheitshelden; so Sir John de Graeme's. Hier stürzten sich die Clane des Prätendenten Karl Eduard auf die englischen Dragoner und hieben sie „wie Stücke Speck" zusammen, als die tausend Claymore-Schwerter wie ein Wald von Blitzen überm

Haupt der Streiter emporzuckten, aller Ordnung Ketten durchschmetternd.

Bei Musselburgh auf Pinkie-Feld siegte wiederum Englands Ritterschaft unter dem Earl von Hereford. Da gab es einen wilden Knäuel, darin es quirlte wie in einem Felsenstrudel; wie Schaum spritzen aus diesem Wirbel zerhauene Federbüsche auf, wie Kiesel, zerstäubt vom Wogenschwall, splittern Lanzen und Helme umher. Welch ein Bild für die Phantasie, die nach Ritterthaten lechzt!

Und auch in neuerer Zeit — dort weiter ins Hochland hinauf am Pass von Killiecrancie, rollte der Hochländer dichtgedrängte Masse, wie ein Block aus einem Katapult geschleudert, auf die Linien der Königssoldaten nieder. Der Tartschen Dröhnen, der Beile Krachen, der Dolche scharfes Reiben an den Kürassen, das Knattern der Hochlandbüchsen und das Sprühen der Bajonette mischte sich, bis Viscount Dundee siegreich fiel und alle Fahnen Oraniens sich wandten und all sein Scharlach sich mit Blut überströmte.

Und droben in Invernessshire dreht sich unablässig wie ein ungeheures Irisband der „Fall of Foyers“ über sein steinernes Rad.

Der Regen schnaubt, das Steuer rollt, die Düne Jonas steigt empor mit dem ältesten Münster, den im Nord sich der Heiland erbaut. Halb romanisch scheint der zerfallene Bau, doch neben den Rundbogen setzen sich gotische Rosetten an. Weisses Unkraut klebt an den Trümmern, durch welche die Eidechse schlüpft. Die Düne umkränzen steinerne Kreuze, von heidnischem Drachensymbol umschlungen. Gischt umbrandet den friedlosen Friedhof, wo die Seekönige normännischer Wikinge schlummern, die einst hier geherrscht auf den Hebriden und Orkneys, den Nebelinseln von Orkadal. —

Das ist Romantik, das ist ein kräftigerer Bissen Natur, als die zahmen Süssigkeiten von Kew und Richmond, welche Thomson besang. Aus dieser Natur gingen die schottischen Volksballaden und der Ossian hervor, aus ihr werden Burns und Scott nebst dem Tross ihrer Nachfolger schöpfen, in ihr wird Byron seine Kindheit verleben.

V.

1724 hatte ein schottischer Dichter die erste Sammlung schottischer Volkslieder herausgegeben. Dies war Allen Ramsay (1686—1758), der Verfasser des Pastorales „The gentle Shepherd", in welchem zum ersten Male die Hirten nicht als verkleidete Stadtherrn und Modekupfer, sondern als heuduftige, in echter Schafwolle gefärbte waschechte Hochlandschäfer erschienen. Die Sprache darin bedeutet ein unerhörtes Wagnis: Den altschottischen Dialekt zu wählen, wagte der Abtrünnige, der zugleich reizende schalkhafte Volkslieder seinen Peggys und Jennys in den Mund legt. 1758 starb dieser Vorläufer eines grösseren Schotten*) und 1759 erschien eine berühmte Abhandlung eines berühmten Mannes. Der 78jährige Young hinterliess gleichsam ein ästhetisches Testament. In seiner Broschüre „Über Originaldichtung" schaut er wie der hebräische Held in ein Land, das er nicht mehr betreten darf, das aber seine Nachfolger erobern werden. Er stellt die Theorie auf, dass die Nachahmung in der Kunst eine doppelte sein könne. Wer die Natur nachahme, sei ein Originaldichter; wer hingegen die Klassiker nachahme, sei ein blosser Nachahmer schlechtweg, eigentlich ein Stümper. Es fällt da ein herrliches Wort, das noch heute gelten kann, das unsre elende deutsche Afterkritik und Schulmeisterästhetik ins Herz trifft, ja das auf unsre eigenen „Klassiker", speziell auf Goethe, ein ebenso grelles Schlaglicht wirft wie auf die lächerlichen Goethepfaffen: „Je weniger wir die Alten irgendwie nachahmen, desto näher kommen wir ihnen!" Rücksichtslos geht der gesunde Realismus des Engländers, einmal zum Bewusstsein der Wahrheit erwacht, nun dem innersten Wesen der Dichtung zu Leibe. Das Genie, lehrt er, liege ganz ausser den Schranken des Herkommens und den Gesetzen einer hohlen Gelehrsamkeit. Die Regel sei eine Krücke für Lahme, ein Hemmnis für den Gesunden.

---

*) Auch die feuchtfrohe Kneipfidelität der Lyrik Robert Ferguson's (1751—74), des unglücklichen Advokatenschreibers, sei hier erwähnt.

Als Inbegriff des wahren Dichtertums wird der ganz ungelehrte, aber ursprüngliche Shakespeare gepriesen. —

Die ersehnte Originaldichtung liess nicht lange auf sich warten. 1759, nach Erscheinen dieser Schrift, wurde in Schottland der Befreier geboren.

Die französische Revolution.

Wie ein Sturzfall nach ruhelosem Laufe sich selber bricht und in tausend feine Fäden zerstäubt, so stürzte die Revolution auf Europa herab und erdrückte die Throne mit ihrer Wucht. Aufgewühlt vom inneren Strudel des Fanatismus, hatte sie den entgegengetürmten Fels der Verfassung zertrümmert und zerriss, den Schlamm der Vorurteile hinwegspülend, zugleich die Dämme jeder staatlichen Ordnung. Doch da tauchte plötzlich aus ihrer eigenen Tiefe ein gigantischer Felsblock empor und begrub, sich emporreckend, ihre Strudel. Die Revolution, Europa befreiend, tyrannisierte sich selbst.

Pitt soll geäussert haben, „er hasse nicht die Revolution an sich, sondern nur die französische". Die Befreiungslust der Völker war für die unentwegte Gloiregier der französischen Politik eine Fundgrube der Eroberungslust geworden. Schon kämpften batavische Bataillone in französischen Armeen, schon hatte man eine allobrogische Legion, schon Stämme für deutsche Regimenter — Vorläufer der Rheinbund-Socii — gebildet. Auf vernichteten Thronen, Schlössern, Klöstern erhoben sich Departements der erobernden Republik. Man brachte den „Befreiten" begeisterte Knechtschaft. Der Freiheitsbaum wurde ein Symbol der Tyrannei.

Unter diesem Gesichtspunkt begreift man den Kreuzzug Englands, dessen Peter von Amiens in dem genialen Parlamentarier Burke erstand, und dessen unermüdeter Hass dem Schwerte Galliens, das Deutschland zerbrechen sollte, den Rost ansetzte. Der Franzose schwelgte in seinem Freiheitstaumel mit der Hast eines Kindes, das verbotenes Naschwerk antastet. Der Germane will Freiheit erringen, um das Gesetz voll zu erfüllen, der Romane, um ihm zu trotzen. So ging die Revolution aus schöpferischer Neubelebung in ertötende Verneinung über.

EPILOG: DIE NEUE ZEIT.

Das jüngste Jahrhundert der Litteratur.

Es ist der Geist des 19. Jahrhunderts, der uns auf dem folgenden Bande dieses Werkes entgegenwehen soll. Alle wahre Litteraturgeschichte ist aber vergleichend. Wir müssen daher, um der englischen gerecht zu werden, zuvörderst die Litteraturentwickelung der anderen Völker betrachten. Deutschland, Spanien, Italien u. s. w. sind ganz von diesem Vergleiche auszuschliessen, weil ihre eigentlichen Blüte-Epochen dahin und keine grossen Gestalten, wie in gewissen jungen Litteraturen, erschienen sind. Wir haben vielmehr zuerst die französische Romantik zu behandeln.

A. Der Geist des Jahrhunderts in der französischen Litteratur.

I.

Musset macht im „Rolla" für die moralische Degradation der Zeit keinen Geringeren als Voltaire verantwortlich. Das ist nicht nur eine Übertreibung, sondern eine Unrichtigkeit: Der wahre Schöpfer des modernen Franzosentums ist in J. J. Rousseau zu suchen. Sind doch die Lélias und Kameliendamen direkte Sprösslinge von Madame de Warens und der „neuen Heloise"! Naturvergötterung ohne Naturverständnis, Leidenschaft ohne Liebe, verlogene Misanthropie, Schmerzgeschrei über die Kultur-Gesellschaft und Schwärmerei für unmögliche Utopien, statt im Innern die Befriedigung des wahren Denkers zu finden — das sind so die haupt-

sächlichsten Reize dieser Schule, wie sie sich am schärfsten in den direkten Nachkommen Jean Jacques': Chateaubriand, Lamartine, G. Sand ausprägt.

Damit soll ihre wahre Bedeutung nicht geschmälert werden. Denn hier wird in dem souveränen Ausbruch und Ausdruck der subjektiven Stimmung zuerst instinktiv der Versuch unternommen, aus dem Ich das All zu erklären, um später auch doktrinär als der einzige Weg erkannt zu werden, auf welchem die poetische Wahrheit gefunden werden kann.

Aber mit dieser Subjektivität ist eine derartige Affektation verbunden, dass selbst dem Stil etwas Gemachtes, Gequältes anhaftet. Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, die frische Genialität im „Werther" mit der künstlichen Eleganz Chateaubriand'scher Perioden zu vergleichen.

Diese Urwälder, in denen mal ein Hirsch, mal ein Indianerfräulein, mal ein Affenschwarm vorüberzieht; diese Ströme, auf denen mal ein Kanoe, mal ein Ochsenfrosch, mal eine Wildgans sichtbar wird oder ein Alligator auftaucht, — gehören samt der ganzen theatralischen Requisiten-Garderobe in die Rumpelkammer des Balletts. Aber sie haben ja auch gar keine selbständige Berechtigung. Alle Werke des Autors sind nur Brustbilder mit landschaftlichem Hintergrund: Der Herr Graf René de Chateaubriand und das Universum dahinter als Staffage.

Und das nennen diese kleinlichen Naturschwelger Naturanbetung! Selbst dem guten Jean Jacques ist der Wald nichts als eine bequeme Pappelallee, die sich vorzüglich zu Rendezvous eignet.

Eine tiefere Naturversenkung tritt uns allerdings bei dem geistigen Zwilling Chateaubriand's, bei Lamartine, entgegen. — Bekanntlich ist die Lieblingsbühne für diese französischen „Lakists" der Genfer See. Hier aber waren die beiden grössten Propheten des modernen Geistes, Byron und Shelley, dahingewandelt — hier hatte in Rousseau's „Bosquet de Julie" der Sänger des „entfesselten Prometheus" seinem Jünger und Meister den Pantheismus der Liebe

erschlossen. Für Byron ist die Natur eine Schwester, für Shelley eine Geliebte — für Lamartine eine Operationsbasis für seine Empfindsamkeiten. Es ist bezeichnend, dass der Liebespantheismus im „Rafael“ zuletzt darauf hinausläuft, dass die Heidin Elvira in ihrem Liebhaber die Einheit mit Gott findet und durch seine Seele hindurch Gott erblickt! Dieser anthropomorphische Pantheismus geht dann bald in Deismus und alsdann in krassen Mystizismus über, bis das Kruzifix gradezu als der wahre Baum der „Anbetung“ verehrt wird. Lamartine hat sogar einen 5. Gesang des „Childe Harold“ verbrochen, in welchem der Pilger der Ewigkeit als strenggläubiger Katholik endet. Daneben wagt er, sich in verworrenen Apostrophen an den Dichterlord mit diesem zu vergleichen. Aber Musset irrt sehr, wenn er in seiner „Lettre à Lamartine“ fragt: „Quel aigle, Ganymède, à ce dieu vous portait?“ Byron hätte ebensowenig Behagen an diesem Ganymed gefunden wie an George Sand, die seinen Namen unnützlich im Munde führte.

Man ist froh, den dumpfigen Höhlen-Kathedralen entronnen zu sein, welche diese weibischen Eremiten sich gleichsam in das Hochgebirge hineingebaut haben. „Nicht umsonst machte der Perser die Alpen zu seinen Altären“, heisst es im Childe Harold. So möchten auch sie uns dort oben das „heilige Feuer“ anzünden — statt dessen quirlt uns katholischer Weihrauchdunst entgegen! . . . Hier brachte der „Wirbelwind“ Frau von Staël in Wahrheit einen frischen und aufklärenden Zug in die litterarische Auffassung, und das Haupt der romantischen Schule sucht vor allem statt der Natur der Geschichte zu ihrem poetischen Recht zu verhelfen.

Victor Hugo hat nach allen Richtungen hin gewirkt, kein Genre unversucht gelassen. Im Roman schloss er sich anfangs an den „Cinq Mars“ de Vigny's an („Notredame“ 1831). Seine kraftvollen sozialen Schilderungen schmecken nach Eugen Sue. („Les misérables“ u. s. w. 1862.) Von einer Fülle des Materials wie bei Balzac, von einer künstlerischen Durchbildung wie bei G. Sand kann dabei keine Rede sein. In seinen zahlreichen Dramen hingegen scheint der

klare komponierende Verstand der Haupthebel. Und auch dieser Verstand wirkt so wenig schöpferisch, dass alle diese effektvollen Figuren als künstlich amalgamierte und in der Retorte des romantischen Schulsystems mit dem wunderthätigen Elixir der Antithese zusammengebraute Homunculi erscheinen. Keiner dieser berühmten „Charaktere des Kontrastes" ist durch dichterische Intuition geschaut und empfangen, sondern sozusagen wissenschaftlich-mathematisch deduziert und konstruiert. Aber damit nicht genug. Sogar der Hintergrund und das Kostüm wird diesen Modellen erst sorgfältig ausgesucht und dann auf den Leib gepasst. Eine echtfranzösische Sorte von historischer Tragödie, die ein genaues Pendant zu Scribe's historischer Komödie bildet — lauter Bühnenpuppen in Theatergarderobe. Hugo hat nur historische Dramen geschrieben. Trieb ihn dazu ein innerer Beweggrund, wollte er grosse geschichtliche Motive gestalten und dem „gewaltigen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt," eine Heimstatt auf der Bühne bereiten? Weit entfernt davon. Sein misslungenes Erstlingswerk „Cromwell" scheint der einzige Versuch, ein wahrhaft tragisches Sujet hohen Stils zu behandeln — nämlich den Gewissenskampf eines grossen Mannes, der, um irdischem Ehrgeiz zu fröhnen, seiner Mission untreu werden will. Und wie kläglich hat er dies Thema behandelt! Dieser „Tiberius-Dandin" ist die alte vulgäre Theaterfigur des scheinheiligen Bösewichts und gradezu eine Parodie auf den grossen Protektor.

Überhaupt steht die Charakteristik Hugo's auf schwachen Füssen, obwohl er uns selber versichert, der höchste Kunstausdruck unserer Zeit sei eben das Charakteristische, und seine Auffassung historischer Grössen wirkt oft hochkomisch. Hierzu trägt seine echt französische Unwissenheit und daneben an Dumas père erinnernde Unverfrorenheit im Anpacken historischer und kulturhistorischer Verhältnisse nicht wenig bei, die dann zuletzt in den „Burggrafen" in bodenlose Lächerlichkeit ausläuft. Sein Karl V. am Grabe Charlemagne's, sein wiederauferstandener Kaiser Barbarossa

bieten einen grotesken Beweis, dass vom Erhabenen bis zum Lächerlichen nur ein Schritt sei. Besser sind ihm liederliche Renaissance-Tyrannen wie Franz I. und Alphonso d' Este gelungen, weil hier keine grossen Interessen ins Spiel kommen.

Durchweg aber ist es das verliebte oder verbuhlte Weib, das im Mittelpunkt seiner Historie steht und den geweihten Boden der Geschichte besudelt. „Cherchez la femme!" Diese nymphomanischen Megären à la Maria Tudor, diese büssenden Magdalenen wie Marion Delorme, die sich Grossmutter der „Kameliendame" rühmen darf, wirken unerträglich. Vornehmlich die Renaissance hat Hugo zum Tummelplatz seiner historischen Orgien erkoren, und so bildet denn den Haupttrumpf der Hugo'schen Technik der Schluss von „Lucrezia Borgia":

„Ach, du hast mich getötet. Ich bin deine Mutter!"

Vorhang fällt! Ähnlich der Schluss von „Hernani" und „Ruy Blas". Gut gebrüllt, Löwe! Die Bombe platzt!

Bei der merkwürdigen Hugo'schen Lyrik der „Orientales" drängt sich dem analytischen Litteraturforscher eine Bemerkung auf, die von allgemeiner Wichtigkeit scheint. Wir werden später sehen, dass der Zug nach dem Morgenland, wie in den Tagen der Kreuzzüge, eine allgemeine Neigung der neuen romantischen Richtung bezeichnete. Auch Hugo zeigt sich aufs stärkste von Byron's orientalischen Dichtungen und den anderen ähnlichen Erzeugnissen jener Epoche beeinflusst. Viel wichtiger aber sind die „Orientales" als ein Symptom der modernen Phantasie-Entflammung und -Entfesselung.

Den Scheideweg der neuen Epoche markiert in Deutschland die kühle Ablehnung des „Werther" durch Lessing, der, ohne Wissen und Wollen, noch wesentlich in dem vernünftelnden Aufkläricht der französischen Klassizität befangen blieb. Ihm mangelte seinem eigenen Zugeständnis nach gänzlich der Sinn für die landschaftliche Schönheit. Die Betrachtung der Natur, ganz losgelöst vom Menschlichen, ist eine ganz moderne Errungenschaft des dichterischen

Geistes. Sie hängt psychologisch unstreitig zusammen mit der Befreiung der Phantasie, welche mit alleiniger Ausnahme Shakespeare's — der als Zentraldichter der Weltlitteratur aller Regeln spottet — die Poeten des 19. Jahrhunderts vor allen früheren auszeichnet. Diese Befreiung drückt sich aus teils in der titanischen Freiheit der metaphysischen Reflexion, teils in der viel intensiveren Glut des Kolorits. Eine solche Thatsache festzustellen, bedarf es des einzigen Experiments, das zum Beweise führt, nämlich des augenfälligen Vergleichs. Wir wollen die Geduld des Lesers aber nur mit einem einzigen umfangreichen Vergleiche ermüden. — Kein Poet des Altertums besitzt eine so leichte, so üppige Phantasie*) wie Ovid. Versuchen wir also eine seiner berühmtesten Schilderungen getreu zu übertragen — die Kraftstellen aus der Mär von Jason und Medea, in welcher sich das phantastische Element am stärksten ausdrückt.

Schon verscheuchte den Glanz der Nachtgestirne Aurora,
Und es sammelte sich mit frohem Festesgewühle
In dem heiligen Haine des speerwurfkundigen Gottes
Kolchis' rüstiges Volk, im Umkreis der Felsen gelagert.
Schwingend den elfenen Stab und strahlend im fürstlichen Purpur,
Thront jetzt mitten im Volk der sonnentsprossene König.
Bald erdröhnte die Erd' und ihrer Fesseln entledigt
Brausten die Stiere heran, aus diamantenen Nüstern
Schnaubend den feurigen Hauch, des Aetnas Schlünden vergleichbar.
Von den Gluten erfasst auflodern die wogenden Saaten,
Mühsam erworbener Lohn so vieler Mühen des Landmanns.
Wie der kalkige Stein, gelockert in zehrender Flamme,
Prasselt, vom Wasser genetzt, wie vollgeschichtete Öfen,
So erdröhnet die Brust, im Innern wälzend die Flamme,
Um sie brüllend zu spei'n hervor aus der glühenden Kehle.
Dennoch schreitet mit mutigem Schritt des Aeson Erzeugter
Auf die Untiere zu. Sie wenden die schrecklichen Häupter
Und das eherne Horn, geformt wie schimmernde Sichel,
Und zerstampfen den Grund, staubwirbelnd mit schmetternden Hufen.
Es erstarren vor Furcht die kampferprobten Achäer,

*) Wir nehmen hier den Begriff „Phantasie" natürlich in dem landläufigen Sinne, als jene Geistesbeschaffenheit, die in ihrer Ausartung „Phantastik" heisst. — Von der strengen Schöpferphantasie eines Äschylos, der das Drama und den Prometheus erfand, ist hier keine Rede.

Des geräumigen Argosschiffes rüstige Streiter.
Dennoch wirft sich der Held dem erstickenden Rauche entgegen,
Und (so stark ist die Kraft mildthätiger Kräuter) empfindet
Am gefeieten Leib kein Zeichen der leckenden Flamme.
Mit der mutigen Rechten streichelnd den kräftigen Nacken,
Sänftigt er ihren Grimm und zwingt mit ehernem Pfluge
Sie zu ziehen die Last des untergelegten Gewichtes,
Durch das Eisen das Feld, das nie bebaute, zerreissend.
Staunen erfasst den Barbar: durch fröhlich jauchzenden Zuruf
Die pelasgische Schar entflammt den Mut des Genossen.
Jetzt ergreift er den Helm und sät des thebanischen Drachen
Männererzeugenden Zahn, den Tritten folgend der Stiere,
Der erzhufigen. Den befruchteten Boden erweichend,
Wächst die schreckliche Saat; den giftigen Zähnen entspriessen,
Jungen Tannen vergleichbar, riesenähnliche Leiber.
Wie eines Menschen Gestalt sich bildet im Schosse der Mutter
Und die leuchtende Sonn' und den allen gemeinsamen Äther
Reif erst begrüsst, so erhebt sich geschwind aus dem schwangeren Boden,
Als eines Menschen Bild in den Eingeweiden der Erde
Sich gebildet, empor dies Bild, kampflustig sich reckend.
Und was seltsamer noch, zugleich, noch eben geboren,
Schüttelt es Speer und Schild. Es senken zagend die Augen
Die Pelasger sogleich, als diese die blitzenden Speere
Auf das lockige Haupt des Jünglings zu schleudern sich rüsten,
Alle vereint mit funkelndem Aug' auf das Opfer sich stürzend.
Zittern selber erfasst die königliche Medea,
Die doch mit zauberndem Spruch, mit Säften, im Mondschein gewirket,
Sicher geschaffen vor Hieb und Stoss den Leib des Geliebten.
Über ihr fürstlich Antlitz fliegt ein tödlich Erbleichen,
Als sie die Schwerter so vieler Feinde erschaut ihn bedräuend.
Und damit nicht zu schwach die Zauberkräuter, erhebt sie
Hilfespendendes Lied, anrufend die finsteren Mächte.
Jener, schleudernd mit Kraft in Mitte der stürmenden Kämpfer
Einen gewichtigen Stein, kehrt von sich auf jene den Ares —
Und es taucht sich der Speer ins Blut des Bruders und stöhnend
Sinket der Sohn an die Brust der klagend hallenden Erde.
— Jauchzen entstieg der Brust der geängsteten Helden, sie drücken
Warm dem Genossen die Hand, in ihre Arme ihn ziehend.
Du auch, Siegerin durch deine Sprüche, wie Jason durch Waffen,
Wünschtest ans Herz ihn wohl zu drücken, das liebebeseelte.
Doch jungfräuliche Scham verhindert des Busens Verlangen.
Nur mit stillem Gefühl — das steht ja frei einem jeden —
Feierst du Jasons Sieg, des so errungenen Gatten,
Dankend den Sprüchen, die sich auch heute also bewähret,
Und dem gütigen Gott, der diese Sprüche geschaffen.

Nun war übrig nur noch, mit Zauberkräutern den Drachen,
Der nie Schlafen gelernt, zu sänftigen, der mit dem Kamme,
Mit drei schrecklichen Zungen dräute, durch furchtbare Hauer
Kenntlich, den Wächter des Vliesses, am goldenen Baume gelagert.
Als er diesen bespritzt mit Kräutern lethäischen Saftes
Und dreimalig gesprochen schlaferzeugende Sprüche,
Welche tosendes Meer und aufgewühlte Gewässer
Stehen heissen, da kam in Augen der Schlaf, die nimmer
Er zu erquicken gewohnt. Und bald, das Gold um die Schultern,
In den Armen Medea, den schöneren Raub seiner Waffen,
Landet Jason am Strand der heimatlichen Gefilde.

Die hämonischen Mütter, die silberhaarigen Väter
Schleppen zum alten Altar der Götter köstliche Gaben
Und sie häufen in Eile den wonnig duftenden Weihrauch,
Um in Gluten der Flamm' ihn aufzulösen, und freudig
Führt man das Opfer herbei, an den Hörnern mit Gold überzogen,
Fromm den Göttern gelobt. Es schallen Saiten zum Preise
Ihr, der Retterin der achivischen Jugend, und Sänge
Steigen dankbar empor zum Zeus, dem Walter der Dinge.
Jasons Vater, der Greis, der sonst so kräftige Aeson,
Mancher ruhmvollen That Vollbringer, er allein trauert
Einsam im weiten Palast. Denn nahe der Sichel des Todes
Stöhnte er unter der Last der kraftentbehrenden Jahre.
Flehend erhub seine Stimm' sein siegreicher Sohn: „O du Gattin,
Der ich zu schulden bekenne mein Heil, obgleich du mir alles,
Leben, Freude und Heimat und Gott und Bruder und Vater
Weihtest, obgleich dein Verdienst übersteigt des Hörenden Glauben!
Dennoch können sie es — was können nicht Sprüche! — so wolle
Jahre des Lebens, genommen von mir, dem Vater erteilen!"
Weinend flehte der Held. Sie rührte die kindliche Liebe
Und vor die Augen trat ihr der verlassen jammernde Vater,
Der der Tochter beraubt zugleich mit dem Sohn, mit dem Ruhme.
Doch sie mochte sich nicht bekennen die strafende Stimme,
Die im Busen sich laut regte. „Welch ein Verbrechen"
Spricht sie, „Gatte, entschlüpft deinen frommen Lippen! Wer glaubt denn,
Dass ich's vermag, den Greis mit der Blüte der Jahre zu schmücken,
Die dich zieren, Gemahl? — Nicht liesse die Dreifachgestalt'ge
Dies geschehen und nicht Billiges bittest du. Aber
Ich versuche auf dein Flehen ein grösseres Geschenk dir
Zu verleihen, als das, was du mit Thränen erflehtest.
Die mattbrennende Flamm' des Greisenalters, sie will ich
Fachen durch meine Kunst zur thatenglänzenden Jugend.
Doch dein jugendlich Leben, das froh, wie mutige Rosse,
Neuen Thaten entgegenstürmet, nicht werd' ich's abrufen,

In der Mitte des Laufs! — So möge mir Hekate helfen!
Kühnes Wagnis begünstigt ja immer den Mächtigen, Starken!"

Dreimal hatte der Mond die müde Erde beschienen,
Bis zur rundlichen Scheibe die schimmernden Hörner sich schlossen
Und die finstere Stirn der Nacht als Vollmond erhellten.
Siehe, da lenkte den Schritt in die schweigende Nacht die Barbarin.
Herrlich schritt sie einher; es wallten schimmernde Locken
Aufgeordnet herab auf die marmorähnlichen Schultern,
Wie der Schleuse Gewalt, entledigt des hindernden Gatters,
Frei die Wege sich bahnt mit lustig tummelndem Schäumen.
Kein Sandale beschwert den flüchtigen Fuss, die Gewande
Rauschen lose um ihre Gestalt, des Gürtels entbehrend.
So vom Mantel der Nacht verhüllet eilt nun hinweg sie.
Rings das weite Gefild beherrschen Götter der Stille,
Ernste Kinder der Nacht. Es schweigt das muntre Geflügel,
Schweigt das schweifende Tier, der Menschen geschäftiges Treiben.
Keine Büsche bewegt der herbstliche Wind, kein Gezweige
Lispelt — Schweigen umher — die Lüfte selbst scheinen zu schweigen.
Durch das dunkele Laub glitzern allein die Gestirne.
Hebend die Arme empor, die schimmernden, wendet sie dreimal
Mit beschwörendem Spruch sich um; dann netzt sie die Haare
Mit dem kühlenden Nass des leise rauschenden Stromes.
Niederfallend alsdann an die Brust der schlummernden Erde,
Ruft sie zwingendes Wort in die staunend horchenden Winde.
„Alles deckende Nacht, du Helferin mächtigen Zaubers,
Ihr, die zugleich mit dem Mond nachfolgt dem Tagesgestirne,
O goldglänzende Sterne, du dreigestaltige Göttin,
Durch allwissenden Sinn des grausen Vorhabens kundig,
Helferin meines Werks, und ihr, o mächtige Sänge,
Ihr, bestrickende Zauberkünste, o ewige Erde,
Die mich rüstet mit den Waffen kräftiger Kräuter,
Ihr, o Lüfte, o Wind, o Felsen, o Ströme und Seen,
All ihr Götter des Hains, der Nächte finstre Gebieter,
Steht mir helfend zur Seit'! — Durch deren mächtige Hilfe,
Wenn mein Wille es ist, wildschäumende Ströme zum Staunen
Ihrer Ufer zurückfluten zur murmelnden Quelle.
Deren Hilfe vermag, dass Meere, vom göttlichen Dreizack
Aufgewühlt, ich geglättet, dass ruhige durch meine Sänge
Aufgewirbelt; die mir die götterähnlichen Kräfte
Schufen, dass ich die Wolken vertreib' und wieder sie heisse
Sich am Himmel zu ball'n und Winde vertreibe und rufe,
Bersten lasse durch Wort und Spruch den Schlund eines Drachen,
Schüttle lebendige Felsen, die Eich' im gelockerten Erdreich,
Und den ragenden Wald, die Gebirge erzittern heisse,

Brüllen den Boden und aus den Gräbern steigen die Schatten.
Dich auch zwinge ich, Mond, wie sehr deine Müh' auch verringert
Temesäischen Erzes Schall. Der glänzende Wagen
Meines Ahnen erblasst vor meinem Sang. Auch Auroras
Rosige Wange erbleicht vor meinen zwingenden Tränken.
Ihr habt Hilfe gesandt, als drohten die Flammen der Stiere,
Habt mit gekrümmetem Pflug beschwert den furchtbaren Nacken,
Ungewohnt dieser Last. Ihr habt den Drachenerzeugten
Gen einander des Krieges Peitsche gewendet. Den Wächter
Habt ihr des Schlafes bedürftig gemacht, den nie er genossen,
Und betrügend den Hüter habt in die graischen Städte
Ihr gesendet das Gold. Jetzt, jetzt sind not eure Säfte,
Dass erneuert durch sie das Greisenalter in früh're
Jugendblüte sich kehr', auflesend die Jahre der Jugend.
Ja und ihr werdet es thun. Umsonst nicht leuchten die Sterne,
Nicht vergebens erscheint der zaubererschaffene Wagen,
Ruhend auf grausem Gespann, dem Nacken grimmiger Drachen."

Wenn die Alten in ihrer klaren strengen Vernunftgemässheit dergleichen lasen, so fanden es die Korrekten sicher zügellos schwärmend und allzu rhetorisch, die Phantasieempfänglicheren aber bewunderten darin einen üppigen Flug der Einbildungskraft. Uns heutzutage steht diese Art von Phantasie kaum höher, als die eines Pope. Vor Milton hat sie höchstens die plastische Ruhe voraus. Nun vergleiche man damit die folgende charakteristische Blütenlese aus V. Hugo's „Orientales". Wie zahm und farblos erscheint da der „klassische" Stil, wie ausdruckslos und langweilig der immer gleiche Hexameter neben der Farbenpracht, leidenschaftlichen Bewegtheit und dem grossen Reichtum rhythmischer Formen bei einem modernen Dichter!

Türkischer Marsch.

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.
Den Krieger lieb' ich, der selbst Belial fürchten heisst,
Die Stirn in düsteren Ernst zieht ihm der Turban weit.
Er küsst des Vaters Bart in Unterwürfigkeit.
Dem alten Ahnenschwert er Kindeslieb' erweist.
Trägt einen Dolman, der im Kampfgedräng zerfetzt,
Mit sternigen Flecken mehr durch Hieb und Stich besetzt,
Als nur das Tigerfell sie weist.

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.
An seinem Arme klirrt ein Schild von Erz und glüht,
Rotschimmernd wie der Mond durch dunkler Wolken Saum,
Sein wiehernd Ross besprengt sein blank Gebiss mit Schaum,
Und hinter seinem Pfad der Staub in Wolken zieht.
Wenn auf das Pflaster dumpf sein heller Hufschlag fällt,
Man schweigt und spricht: „Er ist's, der Sarazenenheld!"
Und jedes Auge nach ihm sieht.

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.
Zehntausend Giaurn ruft das kriegerische Horn.
Antwortend naht der Held und einer Windsbraut Grimm
Haucht er der Zinke ein mit seines Mundes Stimm'.
Haut ein und unter Leichen fühlt wachsen er den Zorn.
Den roten Kaftan er mit Feindesblut benetzt,
Und, mehr zu würgen noch, er seinem Renner setzt
In seine Weichen wild den Sporn.

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.
Ich liebe, dass er, wenn der Trommel Laut verklingt,
Die schöne Sklavin mit geschwung'ner Braue liebt.
Und, lachend des Verbots, das die Moschee ihm giebt,
Den Wein zu trinken nachts, am hellen Tag ihn trinkt.
Ich liebe nach dem Kampf, dass seine Stimme lacht,
Und dass er voller Lust, noch heiser von der Schlacht,
Von Huris und von Liebe singt!

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.
Spahis, Timariot! Ja, dieser sich bezeugt
Als wahrer Glaubensheld! Doch jene, die sich bläh'n,
Doch zittern, wenn es Zeit, Entsetzen rings zu sä'n —
Und wer im Lager sich zuletzt des Sultans zeigt
Und wenn man einer Stadt die Thore niederzwingt,
Nichts schafft, als durch die Last der Beute, die er bringt,
Die Achse seiner Wagen beugt —

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht —
Wer Weiberspiele liebt und Unterhaltung fein,
Wer nicht zu sagen weiss auf einem wackern Schmaus
Den Stammbaum seines Pferds und dess erlauchtes Haus —
Wer Kraft, Genoss und Freund nicht sucht in sich allein —

Auf seidenem Diwan schläft in üppiger Weichlichkeit,
Die Sonne flieht, liest und lässt aus Bedenklichkeit
Den Christen allen Cyperwein —

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht —
Das ist ein Feiger nur, dem Kämpfen nicht gerät!
Der ist's nicht, den im Kampf, im tobenden, wir sehn
Spornen sein wildes Ross zu der Schabracke Weh'n,
Der, Säbel in der Faust, im breiten Bügel steht!
Für eines Esels Ritt ist der nur gut genug,
Hermurmelnd leis in sich wohl einen leeren Spruch,
Grad wie ein Priester im Gebet!

Von meinem Dolche rinnt herab das schwarze Blut
Und meine Streitaxt mir am Rand des Sattels ruht.

Die schöne Jüdin.

Ist, schöne Jüdin, dir zu lieb
Genug nicht mein Serail verwaist?
Duld' endlich, dass der Rest noch blieb!
Muss es sein, dass auf eines Beiles Hieb
Jeder Schlag deines Fächers weist?

Junge Herrin, komm zur Ruh'!
Lass Gnade denn für Recht ergehn!
Meine Gattin und meine Fürstin dazu,
Lass in Frieden deine Gespielen du,
Wolle nicht ihren Tod erflehn!

Wenn der Gedanke dich erfasst,
Wie sanft schmiegst du dich an mein Knie!
Auf jedem Fest du ohne Rast
Köpfe von mir zu fordern hast
Mit einem Blick so süss wie nie.

Ach! Eifersüchtig sonder Mass,
Ein Herz von Eis, und doch so schön!
Was trägst du meinen Frauen Hass?
Muss jedes Blümlein welken blass,
Wo solche stolzen Rosen stehn?

Bin ich, mein Liebchen, dir nicht wert?
Wenn meine Arme dich umschliessen,
An meinem Thor, das ihnen wehrt,
Wohl hundert Frauen, glutverzehrt,
In heisse Seufzer sich ergiessen!

Kein Strahl ja ihre Nacht erhellt —
Drum dulde, dass sie dich umgeben!
Hinfliehn sie, wie die Flut zerschellt —
Lass leben sie! Doch dein die Welt!
Dein ist mein Thron, dein ist mein Leben!

Mein Volk, das zitternd vor mir liegt,
Ist dein und Stambul, das am Bord
Des Meers sich tausendmastig schmiegt
Und schlummernd in der Bucht sich wiegt,
Der Flotte gleich, die ankert dort.

Dein, dein allein der Spahis Zug
Mit rotem Turban frisch und frank,
Sich drängend dicht wie Vogelflug,
Gebeugt auf ihrer Stuten Bug,
Wie Sklaven auf der Ruderbank.

Bassora dir zu eigen fällt;
Cypern, die alte Inselstadt;
Fez, wo der Staub schon Gold enthält;
Mosul, der Markt der weiten Welt;
Erzrum, gepflastert breit und glatt;

Smyrnas pallast-umkränzte Bucht
Mit ihrer Salzflut silberklar;
Ganges, von Witwen tief verflucht;
Die Donau, die fünfströmig sucht
Das Meer, wie mit gelöstem Haar.

Die Griechentochter Furcht dir bringt?
Die Lilie Damanhours so bleich?
Der Mohrin Aug', das feurig blinkt,
Die lieberrötend hüpft und springt,
Der jungen Tigermutter gleich?

Was soll die Stirn von Elfenbein,
Der Busen schwarz wie Ebenholz?
Du bist nicht braun, nicht weiss — allein,
Du bist ein goldner Sonnenschein,
Geliebte Jüdin, wild und stolz!

Nur an Platanen denke gern,
Das Bad mit Narden-Duft gefüllt,
Im Golfe die Galeeren fern . . . .
Es gilt dem Herren aller Herrn,
Den Perlen an dem Dolch es gilt!

Lazzara.

Wie eilt dahin sie, schaut! durch den bestaubten Pfad,
Durch Hagebuttenstrauch, durch Rasen, durch die Saat
Des gelben Mohns, der blinket weit,
Bald unwegsamen Pfad und ebne Strassen bald
Verfolgend, durchs Gebirg, durch Ebene und Wald,
Wie eilt sie, schaut, die junge Maid!

Gross ist sie, sie ist schlank! Mit keckem, leichtem Schritt
Sie neckisch, lusterfüllt vor unser Auge tritt,
Den Blumenkorb auf ihrem Haupt.
Ihr weisser Arm sich hebt zu ihrer Stirne schön —
Dann, im erhabnen Dom, man einen Krug zu sehn
Mit Alabasterhenkeln glaubt!

Jung ist sie und sie lacht, und singt ihr schmetternd Lied.
Nacktfüssig, bei dem See, von Strauch zu Strauch sie flieht
In wildem Lauf mit flinken Füssen.
Sie hebt ihr wallend Kleid und schreitet durch den Bach,
Sie geht, sie eilt, hält an, lauscht auf der Vögel Schlag,
Die fittichschüttelnd sie begrüssen!

Am Abend, wenn im Tanz sich eilend alles schwingt,
Zur Stunde, wo fernher der Herde Glöcklein klingt,
Die blökend zu der Heimat eilt,
Da kommt sie! Frauenputz umhüllet zwar sie nicht
Jedoch die Blume selbst strahlt ja in schönerm Licht,
Die hoch auf ihrer Stirne weilt!

Der greise Pascha selbst auf Negropontes Throne,
Er gäbe für sie die Dreideckergallione
Und die Kanone, die da brüllt!
Der Rosse reich Geschirr und seiner Herden Vlies,
Den seidenen Turban, sein prächtig Kleid, gewiss,
Das da von Edelsteinen schwillt!

Und die Pistolen auch, die Flinten langgestreckt,
Mit ihrem Silbergriff, durch rauhe Hand befleckt,
Die Donnerbüchsen tief und hart,
Den Damaszener krumm und, reicheres Geschenk,
Das grosse Tigerfell samt goldenem Gehenk
Des Köchers, der von Pfeilen starrt!

Er gäbe für sie hin Schabrack' und Bügel weit,
Mit dem Schatzmeister selbst die Schätze jeder Zeit,
Der dreimal hundert Frauen Zahl!

Die Meute, die da ziert am Hals das Perlenband,
Die Albanesen, angeglüht vom Sonnenbrand,
Samt den Gewehren lang und schmal!

Die Franken und die Juden mit dem Rabbiner, wähle!
Den Kiosk rot und grün sowie die Badesäle —
Ihr Estrich ist von Mosaik!
Mit Zinne und mit Turm die Citadelle hoch
Und an Cyrenes Golf den Sommerpalast noch,
Der aus den Fluten strahlt zurück!

Alles! das Leibross selbst, das er aufzog, so weiss,
Dess Brust wie Silber glänzt, wann ihm entströmt der Schweiss,
Bis zu dem goldverbrämten Zaum!
Selbst die Hispanierin, gesandt von Algiers Dei,
Die, wenn dahin sie schwebt in dem Fandango frei,
Hebt ihres Kleides reichen Saum!

Kein Pascha, nein! ein Klepht' mit schwarzen Auges Blitz, —
Er nahm sie und er gab nichts, nichts für den Besitz —
Der Klephte ist der Armut Sohn! —
Statt alles Guts ist sein Quellnass und Himmelshauch,
Die Büchse, die gebräunt zu Bronze Pulverrauch
Und auf dem Berg der Freiheit Thron!

Die eroberte Stadt.

Die Flamme glüht und schwillt, o Fürst, auf dein Gebot,
Und grollend sie erstickt des Volkes Todeswimmern;
Die Giebel rötend, wie ein düster Morgenrot,
Scheint sie in freudigem Flug zu tanzen auf den Trümmern.

Gleich einem Riesen, tausendarmig droht der Mord;
Der flackernde Palast verwandelt sich zum Grabe;
Das Schwert vertilgt sie all, Greis, Gattin, Gatte dort;
Umkreisend rings die Stadt, ruft seine Schar der Rabe.

Die Mütter schauderten! doch Thräne heiss vergoss
Die Jungfrau, o Kalif! die Blüte ist geknickt.
Es schleppte häupterlos dahin das zornige Ross
Die Leiber, zuckend noch, geschändet und erstickt!

Sieh! Wo dein mächtiger Arm hinfährt, sich alles beuget,
Ein weites Leichentuch — schau hin! — die Stadt umhüllt,
Der Priester sank durchs Schwert, der im Gebet sich neiget,
Sein heilig Schwert im Arm — es war ein leerer Schild!

Der Säugling selber starb am Estrich hingerollt;
Berauschend sie mit Blut ward er der Schwerter Raub.
Dein Volk, o Padischah, küsst, der als Kreis von Gold
An deiner Sohle hängt, des Siegerfusses Staub!

Verfluchung.

Er irre ruhelos, schon in der Jugend Wonne,
In Wüsten ohne Born, gebückt, wo grell die Sonne
Stets ewig neu ersteht!
Dem schwarzen Mörder gleich, der flieht in tiefer Nacht.
Im Schatten grausenvoll sei das Gefühl erwacht,
Dass hinter ihm ein Rächer geht!

In Gletschern glatt und scharf, wie ein geschliffen Beil,
Er gleite, rolle, falle und an die Eiswand steil
Mit seinen Nägeln er sich klammere!
Statt eines andern man ihn fessele und plage! —
Verröchelnd auf dem Rad, man dann ans Kreuz ihn schlage!
Indess er: „Ich bin schuldlos!“ jammere!

Mit blauen Lippen häng' er dort und wirrem Haar!
Der Tod, ein kahl Geripp, der ihm nur sichtbar war,
Lacht gell, indem er auf ihn weist.
Sein Leichnam athmet noch und leidet, ja und fühlt,
Wie Todes scharfer Zahn in seinem Innern wühlt,
Der jede Faser ihm zerreisst.

Kein Schatten sei er noch und doch nicht lebend mehr!
Den nackten Leib umflut' der Sonne Flammenmeer,
Der Regen soll in Bächen fallen!
Auffahrend er erwacht im Nebel jede Nacht,
Da schäumt er, ringt sich los und kämpft die wilde Schlacht
Vergebens mit der Geier Krallen.

Mondschein.

Der Mond war heiterklar und spielte auf der Flut,
Noch ist das Fenster frei, dem Wind verschlossen nicht.
Die Sultana, sie schaut hinaus. Das Meer sich bricht,
Die schwarzen Inseln fasst es ein mit Silberglut.

Die Laute, sie entfiel den schönen Fingern klagend,
Sie horcht, ein dumpfer Ton herbringt ein Echo dumpf.
Ist's, kommend her von Kos, des Türkenschiffes Rumpf,
Den Griechenarchipel mit Tartarrudern schlagend?

Oder Seeraben, die hier tauchen hin und her,
Die Flut zerteilend, die mit Perlen sie bestreut?
Und ist's ein Djinn, der hoch mit Geisterstimme dräut
Und Turmeszinnen tief zerschmettert in das Meer?

Wer also beim Serail der Frau'n die Flut verwirrt?
Nicht Cormoran, gewiegt anf Wellenkatarakt,
Noch Mauern, die von Stein! Und nicht der dumpfe Takt
Des Türkenschiffes, das auf Wogen rudernd irrt!

Die schweren Säcke sind's — ihr kennt sie nur zu gut!
Die Woge teilend, die leis rauschend sie umwallt,
Erhub sich's auf dem Meer, gleich menschlicher Gestalt:
Der Mond war heiter klar und spielte auf der Flut.

Der Schleier.

Die Schwester.

Was habt, was habt ihr, Brüder mein,
Das euch die Stirn zu Boden zieht,
Dass, wie der Grabesfackeln Schein
Eu'r Blick im düstern Auge glüht?
Die Gürtel sind verwirrt, zerpflückt,
Schon dreimal aus der Scheide weit
Um eure Rechte, halb gezückt,
Der Dolche Klingen schimmern breit!

Der älteste Bruder.

Hast du den Schleier nicht vom Aug' erhoben heut?

Die Schwester.

O Bruder, ich — ich kam zurück,
O Herr, vom Bade, wo ich war,
Verborgen dem verwegenen Blick
Der Christen, Albanesenschar.
Wo die Moschee im Lichte ruht,
Zurückgelehnt im Palankin, —
Da traf mich heiss des Mittags Glut,
Doch einmal nur erhob ich ihn.

Der zweite Bruder.

Ein Mann ging dann vorbei? Ein Mann im Kaftan grün?

Die Schwester.

Ja — vielleicht! — nie hat erschaut
Die verschleierten Züge freche Gier.
Aber ihr redet mit leisem Laut,
Mit leisem Laut, o wehe mir!

Bei der Seligkeit! Soll also es Blut?
Meine Brüder, er sah nicht meine Gestalt!
Gnade! Auf Mord steht euer Mut
Einer schwachen Frau, in eurer Gewalt?

Der dritte Bruder.

Die Sonne beim Untergang — wie Blut hat sie gestrahlt

Die Schwester.

Gnade! Gnade! Was ist geschehn?
Weh! Im Busen zwei doppelter Dolche Paar!
Bei euren Knien, die ich muss umflehn!
O mein Schleier, wehe! mein Schleier klar!
Nicht stosst meine blutenden Hände zurück,
O Brüder, den Schritten Hilfe leiht,
Denn über den schon erstarrten Blick
Legt sich ein Schleier von Dunkelheit!

Der vierte Bruder.

Und den wirst du erheben zu keiner, keiner Zeit!

Kriegsruf des Mufti.

Mahomet! Krieger, auf! Hinein ins Kampfesgrauen!
Der Hunde Zahn benagt des matten Löwen Klauen,
Sie heben ihren Sklavenleib!
Vernichtet, Gläubige, die dem Propheten lauschen,
Des Kreuzes Scharen, die im Wein sich keck berauschen,
Umarmen dürfen nur ein Weib!

Die Könige verdammt, das ganze Volk, es sterbe!
Spahis, Timariot, eil', schleudere, verderbe,
Wirf mitten durch in die Geschosse
Dein Schwert, Turban, des Hornes stolzen Ruf,
Steigbügel, goldig, dreigeeckt, den Huf
Der stolz emporgebäumten Rosse!

Osman, Sohn Orthogruls, in jedem von euch streite!
Hab' einer seinen Blick, und seinen Grimm der zweite!
Dort, dorthin, Führer, müsst ihr gehn:
Bald nehmen wir zurück, in blauer Kuppeln Rund,
Dich süss Sithinia, das der Barbaren Mund,
Der frevele, benannt Athen!

Bounaberdi.

Bounaberdi, der als der Franken Sultan galt,
Den wie ein schwarzes Kleid der Samum rings umwallt,
Ersteigt, ein Riese selbst, des Riesenberges Rund,

Von wo sein Auge, das auf Meer und Wüsten schweift,
Die Enden beid' der Welt mit einem Blick ergreift,
Die ihm zu Füssen ruhn, Erde und Meer im Bund.

Auf diesem Giebel hoch allein er aufrecht steht;
Zu seiner Rechten ruht die Wüste im Gebet
Vor ihm und Wolken Staub sie auf zum Himmel wühlt.
Zu seiner Linken hebt das Meer, des Gast er war,
Bis hin zu seinem Ohr die Stimme tief und klar,
Wie zu dem Fuss des Herrn ein junges Hündlein spielt.

Der alte Kaiser sinnt, den manchmal neubelebt
Diese Wolke, dieser Ton, der fernher sich erhebt;
Und, wie man zur Geliebten den Jüngling schmachten sieht,
Glaubt er, dies sei ein Heer, unbesiegt, ohne Zahl,
Das für ihn dort erhebt Getön, Staubwirbel fahl,
Und an dem Horizont, dem grauen, endlos zieht.

O! Wenn du wiederkämst sinnen auf Bergesrand,
Bounaberdi! Schau hin ein wenig in das Land!
Schau meinen Scheitel, den gebleicht die Wüste grell!
Denn frei und arm ich aus Kairos Flur entspross
Und rufe ich: Allah, bäumt sich mein gutes Ross
Und unterm Augenlid glühn ihm zwei Kohlen hell!

Das Feuer des Himmels.

I.

Seht ihr die Wolke dort mit schwarzen Flanken gehen?
So bleich, so glühendrot, so glänzend anzusehen,
Wie unfruchtbarer Sommer bang?
Man glaubt zu schauen dann im Wirbelwind der Nacht
Hinfliehn den Flammenrauch, der brausend sich entfacht
An einer Weltstadt Untergang!

Woher? Vom Berg, vom Meer? kommt sie von Himmelsthronen
Ist sie der Feuerwagen, der, im Schoss Dämonen,
Zu fernen Sternen streift?
O Graun! Und was soll dies, chaotisches Gesicht,
Dass oft aus ihrem Schoss ein geisterhaftes Licht,
Wie eine Schlange lang sich schweift?

II.

Meer, Meer nur überall! Hier Wog' um Wogenzug,
Ermattet hier sogar des Vogels schlanker Flug.
Wogen und Meeresgrollen.

Fluten, die ohne End' an Fluten sich zerschellen.
Das Auge sieht allein, wie abgrundwärts die Wellen
Über die Tiefen rollen.

Auf Wasserlilien oft ziehn mächtiger Fische Gruppen;
Es leuchtet sonnempor das Silber ihrer Schuppen,
Der breiten Schwänze sanft Azur.
Ein Widder, schüttelnd hoch sein Vlies, das Meer erscheinet
Ein eherner Zirkel fern am Horizont sich einet — —
Die Luft mengt sich des Wassers Spur.

— „Dies Meer soll dörren?" spricht die Wolke mit den Feuern.
„Nein!" Unterm Hauch des Herrn muss sie den Lauf erneuern.

III.

Ägypten! Es erstreckt von Garben, blondgelockt,
Die blühenden Felder hin, ein Teppich reich beflockt,
Ebne dehnt sich an Ebne weit.
Im Nord das kalte Meer, im Süd der heisse Sand
Bekämpfen sich darum, und lachend ruht das Land
Inmitten dieser Meere Streit.

Der Marmorgott, die Sphinx, aus rotem Stein getürmt,
Sie hüten, ohne je, wenn Flammenwind auch stürmt,
Zu senken ihres Auges Lider.
In einem tiefen Port ziehn Schiffe breitgeseitet,
Und eine Riesenstadt, am Meeresstrand gebreitet,
Sie badet ihre Felsenglieder.

Der Königsstern verblich. Das Meer, das stille, hold
Rückstrahlte dieses Rund von lebenswarmem Gold,
Diese Welt, die unsrer Erde Licht.
Am roten Äther und den blauen Wasserfluten,
Wie Fürsten, die vereint, sah man zwei Sonnengluten
Nebeneinander dicht.

„Wo soll ich halten?" aus der Wolke es gewittert.
„Suche!" spricht eine Stimm', vor der der Tabor zittert.

IV.

Sand rings und wieder Sand!
Die schwarze Wüstenei!
Ein unerschöpflich Land
An Plagen, immer neu!
Stets wechselnde Gestalt!
Die Berge, gelb geballt,
Wenn Sturmeswirbel schallt,
Wie Wellen fliehn vorbei.

Unheilig Lärmen stört
Die Weihe, rings verbreitet —
Die Karawane, hört,
Von Ophir, Membre schreitet!
Fernhin das Auge sieht,
Wie sie wallt, zerflieht,
Auf dieser See, die glüht,
Wie eine Schlange gleitet.

Die finstere Natur
Ist Gott nur zugewandt —
Er setzte dieser Flur
Das Mal mit seiner Hand!
Ein Nebel ewig haucht
Über dies Meer, das raucht;
Statt Schaum nur Asche braucht
Es werfen an den Strand!

„Muss diese Wüste werden", die Wolke spricht, „ein See?"
„Vorwärts" erscholl die Stimm' tief aus der Himmel Höh'.

V.

Wie eine Klippe hoch im Wogenschwall errichtet,
Ein Berg von Türmen, der zertrümmert und vernichtet,
Das Babels-Bild, der todesmatten!
Der Wiege unsrer Welt ein Zeuge wunderbar,
Im Strahl des alten Monds verbirgt die stolze gar
Zwei Berge unter ihrem Schatten.

Der fallende Palast den Giebel senkt zu Thal,
Gefesselter Orkan rast durch den weiten Saal
In schauerlichen Weisen.
Der Menschen Söhne stolz zusammenbrausten all
Und Babel sollte einst hoch überm Weltenball
Thronen in weiten Kreisen!

Es sollten steigen an die Pfeiler zum Zenith!
Die grössten Berge an den Flanken von Granit
Nur eine Platte konnten geben!
Und Gipfel immer neu auf Gipfel aufgetürmt,
Sie liessen, ohne Rast dem Menschenblick entstürmt,
Den Pyramidengipfel schweben!

Es schritten Elefanten durch ihrer Mauern Ritzen,
Es wuchs ein Wald auf ihrer dunkeln Pfeiler Spitzen,
Vervielfacht durch des Wahnsinns Mut.

Um diesen Riesenkorb scharfschnäbelige Schar
Der Geier schwirrt dahin und der rotköpfige Aar,
Wie um ein Bienennest die Brut.

„Vollend' ich's hier?" so spricht die Wolk' in Wetterdrohn.
„Fort!" Jene: „Herr, wohin führst du mich denn davon?"

VI.

Sieh da! Zwei Städte ruhn, wunderbar, unbekannt,
Erkletternd stufenweis der Himmelswolken Rand.
Verhüllt im Nebelkleid der Nacht sie schlafend lagen
Mit Göttern und mit Volk, mit Lärmen und mit Wagen.
Zwei Schwestern Hand in Hand der Schlaf zur Ruhe ladet,
Der Schatten ihre Türme im Strahl des Mondes badet.

Das Auge bald erkennt eine Gruppe missgestaltet
Von Elefanten, tragend einen Dom entfaltet;
Kolosse nebenbei — es kriecht in ihrem Schatten
Manch Wundertier, erzeugt durch scheussliches Begatten.
Schwebende Gärten auch voll Blumen und Arkaden,
Und Tannen, überhängend an mächtigen Kaskaden.

Und Tempel, wo da hoch vom reichen Pfühle schauen
Stierhäuptig hundert Götzen, aus Jaspis zugehauen.
Aus einem Block gefügt, auf weiten Sälen Decken,
Wo, ohne je empor ihr Riesenhaupt zu recken,
Im Kreis, ins eherne Aug' sich starrend unverwandt,
Der Götter Schar verweilt, auf ihrem Knie die Hand.

Geländer und Paläste, die Gänge finster, kalt,
Auftauchten überall, befremdlicher Gestalt!
Man sah in alle Himmel, mit ihres Schattens Breiten
Wie Vorgebirge hoch, die düstern Bauten schreiten.
O ungeheurer Wall, von Finsternis umdunkelt!
Von Sternen hoch das All am Horizonte funkelt!

Und unter tausend Bogen der ungeheuren Burg
Wächst strahlend eine Spitze, die dunkle, mitten durch.
Ach, Städte ihr der Hölle! In euren Wünschen Thoren!
Jedwede Stunde zu schandbarer Lust erkoren!
Verbrechen unerhört verkündet jedes Dach:
Die Doppelbeule war der Menschheit Schimpf und Schmach.

Und alles schlief: nur an der Schwesterstädte Spitzen
Kaum einige Strahlen noch in fahlem Glanze blitzen!
Der Wollust Lampen, die verlöschen im Entstehen.
Festfackeln im Verglühn noch durch die Gassen wehen.

Der Mauern Riesenpforten, vom Monde weiss bemalt,
Weitschatten oder zittern, vom Wasser rückgestrahlt.

Vielleicht auch hörte man auf jenen weiten Flächen
Küsse sich ersticken, Seufzer auch sich brechen.
Und jene Schwesterstädte, vom Tagesfeuer müd,
Sie murmeln, traut umarmt, der Liebe sanftes Lied.
Der Wind, der kühlend um die Sykomore flog,
Den Duft von Sodom hin bis gen Gomorrha zog.

Hier wogte sie vorbei, die Wolk' in ihrem Grimme.
„Hier ist's!" so tönte voll vom Himmel hoch die Stimme.

VII.

Wolke berstend droht.
Flamme scharlachrot
Ihre Decke bricht.
Wie der Strudel schiesst,
Schwefelflut sie giesst,
Häuser stürzend dicht,
Mit unstätem Schein
Weisse Giebelreihn
Färbt ihr blutig Licht.

Gomorrha! Sodom!
Welch ein Flammendom
Über euch sich baut!
Zehrend euer Gut,
Stürzt der Wolke Glut,
Volk, in Schmach ergraut!
Und aus tiefem Schlund
Auf eu'r Haupt ihr Mund
Speiet Blitze, schaut!

Dieses Volk wird wach,
Das dem Schlaf erlag,
Ohne Gottes Hut!
Ein die Häuser schlagen,
Viele tausend Wagen
Durch der Strassen Glut
Rollen im Gedränge —
Immer wächst die Menge —
Alles Feuerflut!

Wo zu stolzen Türmen
Steine hoch aufstürmen,
Ein zu schwacher Schild,

Irren wirr im Schatten
Viele Todesmatten,
Halb noch schlafumhüllt —
Wie die Mauerwehr
Der Ameisen Heer
Schwarz und wimmelnd füllt.

„Rettet noch ein Pfad
Vor der Todessaat?“
Todesrufe gellen!
Wie das Feuer wettert,
Dächer rings zerschmettert,
Brücken kann zerschellen,
Rollt, fällt, niederbricht
Auf das Pflaster dicht
Weit in roten Wellen.

Unter jedem Funken
Feuer siegestrunken
Wächst und weiterleitet
Rote, klare Welle —
Nimmer also schnelle
Steppenrenner schreitet.
Und das Götzenbild,
Von der Glut umbrüllt,
Seinen Erzarm breitet.

Und es grollt und rollt
Ob des Volkes Gold,
Das nicht Gott gelauscht.
Grün und rosig fliessend,
Schwefel niedergiessend,
Es vorüberrauscht.
Und es glühn die Wälle,
Wie ein Eidechs schnelle,
Wenn er Schuppen tauscht!

Grabessteine ihr!
Agat und Porphyr,
Schmilzt, zu Wachs erweicht.
Marmorungeheuer
Unterm wilden Feuer,
Wie ein Baum sich beugt!
Jede Säule glühend,
Flackernd und versprühend,
Einer Fackel gleicht!

Priester, schwingt als Retter
Wesenlose Götter,
Irdische Gestalten!
Mag der König, schau,
Ob dem Schwefelblau
Weissen Mantel halten!
Flut, auf die er weist,
Tempel mit sich reisst
In den Feuerfalten!

Weiter sich erhebt
Ein Palast, wo bebt
Volk, das wild sich drängt.
An dies Steineiland
Brandet, flutet Brand,
Immer mehr beschränkt,
Schwimmt im Flammengischt,
Schmilzet und verlischt,
Wie das Eis zersprengt.

Hohepriester stand
An dem Flammenstrand,
Volk rings ohne Zahl.
Da erglüht die Binde,
Leuchtturm gleich im Winde,
Und es greift so fahl
Zu der Stirn die Hand,
Die, gepackt vom Brand,
Flammt mit einem Mal.

Alle fliehn zurück —
Blendend ihren Blick,
Flammen sie umschwellen.
Der gestürzten Städte
Thore man umflehte
Bei den Todeswellen.
Dieses Volk verrucht
In den Lüften sucht
Statt des Himmels Höllen.

VIII.

Wie Langgefangne, ein Gericht zu sehn vollstreckt,
An ihres Kerkers Wand emporgerichtet, blicken:
So Babel, der Genoss der Schuld, empor sich reckt
Fernher am Horizont ob der Gebirge Rücken!

Und während es geschah, das Wunder unerhört,
Ein mächtig tiefer Ton die ganze Welt durchdrang
So dumpf, dass bis zur Stadt der Toten er erklang,
Der Unterirdischen Volk in seiner Ruhe stört! —

IX.

Erbarmungslos das Feuer! Keiner entrann den Schauern
Der bald zu Asche schon verkohlten Sündenmauern.
Erhebend schandbefleckte Hand,
Sie fragten, eng umarmt im letzten Lebewohl,
Betäubt zerschmettert, welche Gottheit wohl
Auf ihre Stadt den Feuerberg gesandt?

Vor dem lebendigen Strahl, vorm Strahl, den sandte Gott,
Der Marmordächer Kraft war, wie ein leerer Spott,
Er kann, wer Trotz ihm beut, erreichen.
Zu blöden Götzen mit metallenem Haupt sie riefen:
Das Feuer aber liess die Götzen, die da schliefen,
Zu Lavathränen sich erweichen.

Welcher Pomp, welche Glut des Kolorits! Freilich auch welch ein Versgeklingel und hohler orientalischer Tamtam von Bilderreichtum und prunkender Diktion bei magerster Gedankenarmut!

In ganz anderer Beleuchtung tritt uns das Dichterprofil Hugo's in seinen späteren Gedichtsammlungen entgegen. Der Stil ist streng und herb geworden. Kompakte Gedankenfülle wird mühsam in schwere gewichtige Formen gezwängt.

Aber neben der blendenden Rhetorik Hugo's wirkt doch die naive Ursprünglichkeit seines jüngeren Rivalen doppelt erfrischend.

Der treffliche A. Büchner erkennt in Alfred de Musset einen in höhere, aristokratische Sphären gerückten Béranger.

Der französische Burns scheint gewiss ein Volksdichter von Gottes Gnaden. Aber bei aller Ehrfurcht für den Menschen und Poeten können wir uns nicht verhehlen, dass ihm jene tiefere Grundlage jedes modernen Menschen und Poeten, welche hauptsächlich das Interesse des Denkenden an einem Dichter zu fesseln vermag, die Faustische Reflexion nämlich, mangelt. Dies Byronische Erbe nun hat unter allen europäischen Epigonen am ungeschmälertsten A. de Musset angetreten.

Byron selbst wurde der Herold einer grossen, genialen und poetisch empfänglichen Epoche, in welcher starke und kühne Seelen sich zum stickstofflosen Äther des freien Gedankens emporzuschwingen vermochten, sowohl den Ketten des Wahns als dem Pfühl des Eudämonismus, der Erdenlust, entronnen. De Musset dagegen scheint der Beichtvater unsrer kleinlichen und schwächlichen Zeit, die kampflos und ideallos in die Lethargie indifferenter Genusssucht zurücksinkt. Die Zerrissenen, die Weichlichen oder allzu Weichen, die Blasierten — kurz, das zahllose Heer jener Unglücklichen, welche die Erbärmlichkeit der modernen Zustände und die eigene Ohnmacht langsam zu Grunde richtet, hat in ihm einen beredten Vertreter gefunden. Man bewundert ihn nicht, man liebt ihn. Er selbst ist für uns jener Doppelgänger, den er wie sein Schatten sich folgen sah. Aber der ist nicht wie der „vermummte Begleiter", den Heine hinter sich herschreiten sah, „die That von unsern Gedanken", sondern umgekehrt der Gedanke unsrer Thaten, der abgezogene Weingeist unsrer gedankenlosen Frivolität.

Byron hat seinen „Kain" zuguterletzt doch nur für wenige geschrieben. „Ich bin untauglich zu menschlichem Verkehr" heisst es dort. Musset bleibt für alle verständlich. Er hat noch nicht die Höhe weltverachtenden Selbstvergessens erreicht, jene göttliche Ruhe hoffnungsloser Verzweiflung, die den echten Byronianer beseligt. Er wird kein stoischer Philosoph, er bleibt skeptischer Katholik und ringt noch mit harmloser Naivetät nach dem Ideal und der Liebe, an deren Existenz oder Möglichkeit er noch zu glauben wagt. Selbst in der Verzweiflung greift er zum Opium der Betäubung, welchen der wahre Pessimist mit verächtlichem Stolz verschmäht.

„Allons, vive l'amour que l'ivresse accompagne!
Que tes baisers brûlants sentent le vin d'Espagne!
Allons, chantons Bachus, l'amour et la folie!
Oublions et buvons — vive la liberté!

II.

Dieser Sänger des „Énnui" begann, 10 Jahre jünger als V. Hugo, schon im 20. Lebensjahr, verstummte aber bereits 20 Jahre später,

während sein Rivale sich noch als hochbetagter Greis die volle Spannkraft seines Geistes zu erhalten wusste. Der gewöhnliche Irrtum des Idealisten, durch Ausschweifungen die nagende innere Sehnsucht betäuben zu können, ohne zu bedenken, dass er in Laster und Leidenschaft meist nur die Liebe sucht, hat auch seine Existenz frühzeitig untergraben. — In seinen Selbstbekenntnissen à la Wahrheit und Dichtung „Confessions d'un enfant du siècle" leitet er, wie der edle Gérard de Nerval, den Grund seiner grenzenlosen Liederlichkeit aus den Folgen einer betrogenen Jugendliebe her. „Wenden wir uns, um diesen betrübten Anlass zu ergründen, zu der erwähnten Selbstbiographie, so begegnen wir dort einer scheinbar frivolen, in Wirklichkeit sehr tragischen Szene. Man speist zu Abend in Gesellschaft der Geliebten und eines Busenfreundes, eine Gabel fällt, und wie man sich bückt, gewahrt man unter dem Tisch eine vielsagende Korrespondenz der Füsse zwischen den beiden mit den innigsten Neigungen umfangenen Wesen. War diese Situation die unseres Dichters, so hatte er unrecht, nicht darüber zu lachen. Allein es scheint, dass sich von dieser Stunde an eine finstere Byronische Falte unabweisbar auf seine glatte und heitere Kinderstirn legte. Inmitten sorglosesten Scherzes taucht plötzlich dieser Missklang empor, wie in den Akkord einer Zither der Ton einer zerrissenen Saite hineinschneidet. In seiner Erzählung kehrt als Knotenpunkt stets eine weibliche Untreue wieder und die unwillkürliche Schwermut seiner Poesie giebt derselben neben ihrer sonstigen flatterhaften Anmut einen eigentümlichen schwer zu definierenden Reiz. Denn wenn sich ein Adler wie Byron in verachtende Höhe über die Welt emporschwingt, so hat dies nichts Überraschendes, allein ein tändelnder Sommervogel, nicht mit farbigem, sondern mit schwarzem Trauergefieder, das ist ein sonderbarer, mehr Mitgefühl als Bewunderung erregender Anblick.*)" Die übermässige Neigung de Musset's zu geistigen Getränken,

*) A. Büchner, „Französische Litteraturbilder". (1858.)

um seine Erinnerungen zu ersticken, diente natürlich nur dazu, das Erwachen noch schmerzlicher zu machen. Dazu kamen trotz seiner glänzenden litterarischen Karriere seine sehr schwankenden Vermögensverhältnisse. Die berüchtigte Liaison mit der G. Sand gab ihm dann den Rest und er verfiel in das letzte Stadium des Lasters, den Opium- und Äthergenuss, der dies gewaltige Talent in ein frühzeitiges und ehrenloses Grab stürzte. Die Verneinung des Willens zum Leben, welche in jedem normal organisierten Denkergeist der Neuzeit die geistige Grundlage bildet, führte ihn statt zu gelassener stoischer Erstarrung zu ruinierter Erschlaffung, so dass er — schmachvoll zu sagen! — die letzten zehn Jahre seines kurzen Lebens hindurch kaum noch produzierte, während doch Heine bis zuletzt auf seinem Schmerzenslager in geistiger Frische aushielt. Freilich hat er nichtsdestoweniger in der kurzen Zeit seiner Blüte eine rastlose Schöpferlust bewährt. — —

In der oft berührten Streitfrage zwischen G. Sand und ihm („Elle et Lui", „Lui et Elle") sucht Heine als Freund der G. Sand alle Schuld auf de Musset's unkurierbare Libertinage zu schieben. Dieser deutsche de Musset ist aber kein gültiger Zeuge. Die jüdische Frivolität, die unter aller Gemütstiefe in seinem Innern verborgen lag, vermochte sich nimmermehr mit der sentimentalen Leidenschaft und bohrenden Reflexion des Franzosen zu befreunden. Er hat über de Musset die geistreiche, aber schnöd ungerechte Bitterkeit ausgesprochen: „Er gleicht jenen künstlichen Ruinen, die mit der Zeit wirklich verwittern". Aber gilt das nicht ebenso für Heine selbst, für Byron, für Lenau — ja für jeden wirklichen Dichter der Neuzeit? Der Weltschmerz und die Misanthropie werden nicht erst durch die Welterfahrung ins Herz gestossen, sondern der Keim dafür, wie zu jeder andern Krankheit, liegt von Anbeginn her im Innern oder vererbt sich wie die Schwindsucht. — Im Gegenteil zeichnet sich de Musset vor allen übrigen Weltschmerzlern durch gallischen Esprit und lebensfrohe Jovialität aus. Hierzu kommt eine gewisse kindliche Naivetät, deren sich der Dichter selbst

wohl bewusst scheint, wenn er sich ein „vieil enfant du doute et du blasphême“ nennt. In dem „Lettre à Lamartine“ sieht er zu demselben wie zu einem Vater in Apollo empor und muss es sich gefallen lassen, wenn der eitle Messiasbarde den so unendlich überlegenen Geist mit naseweiser und hochtrabender Ermahnung als ein „Kind mit blonden Haaren“ anredet. Auch in seinen berühmten vier Nachtstücken („Die Mainacht“, „Die Augustnacht“, „Die Herbstnacht“ und „Die Dezembernacht“ — letztere wohl das ergreifendste Gedicht der französischen Litteratur) verkehrt er mit der Mutter Muse in rührend kindlicher Weise, indem er ihr seine Jugendleiden klagt. So muss der liebenswürdige Poet denn eben mit schalkhafter Wehmut bedauern, dass er zwischen zwei Stühlen sitze:

„Rosalinde et Suzon qui me trouvent trop sage, Lamartine vieilli qui me traite en enfant.“

Ganz ähnlich behandelt ihn in den Confessions seine ältere Geliebte Brigitte stets als „Kind“, was mit der korrespondierenden Darstellung in der „Lélia“ übereinstimmt.

Echte männliche Zärtlichkeit beweist er aber in den rührenden Ergüssen an seinen Freund, den durch ihn unsterblich gewordenen Mr. Alfred Tattet.

Bei all seiner Überlegenheit blieb ihm eine kindliche Bescheidenheit. Unnachahmlich ist die freundliche Würde, mit welcher er die plumpe Beleidigung der Académie, die ihm, der Berühmtesten einem, nach zehnjährigem Wirken eines Tages den Jahrespreis „zur Ermunterung talentvoller Anfänger“ zusprach, zurückwies.

Denn, schon mit 20 Jahren auftretend, zeigte er bereits im Beginn seiner Laufbahn eine Formbeherrschung, die den geborenen Meister ankündigte. In seinen Erstlingswerken, den dramatischen und epischen Romanzen nach Byronischem Muster, begründete er seine anerkannte Vorfechterschaft unter den Romantikern durch die blendende Sicherheit, mit welcher er die Äusserlichkeiten der Versifikation behandelte. Eine so leichte Anmut in halsbrechenden

Saltomortales des Reimes, ein so ungeniertes Sichgehenlassen in der gebundenen Rede, alle klassischen Regeln und Fesseln verachtend, hatte man noch nie gefunden. Dabei donnert er bereits in dem merkwürdigen symbolischen Drama: „La coupe et les lèvres", gleichsam einer vorahnenden Allegorie seines Lebens und Dichtens, gegen den kirchlichen Fanatismus:

„— Quelle pagode ils font de leur dieu de vengeance!
Quel bourreau rancunier, brûlant à petit feu!
Toujours la peur du feu! C'est bien l'esprit de Rome!
Ils vous diront après, que leur dieu s'est fait homme,
J'y reconnais plutôt l'homme qui s'est fait dieu!"

Dreiundzwanzig Jahre alt, erreicht er dann in „Rolla" bereits seinen poetischen Höhepunkt. Verse wie diese sind nie vor und nach ihm geschrieben. Wo wäre ein ihm ebenbürtiger Meister der Sprache in Frankreich aufgetreten! Sich dann der Prosa zuwendend, entfaltete er eine ähnliche Virtuosität des Stils in der erwähnten Romanbeichte „Bekenntnisse von einem Sohn des Jahrhunderts", die er in seinen Essays und künstlerisch hochvollendeten Novellen in gleichem Masse bewährte.

Unter den letzteren möchten wir der Pariser Grisetten- und Studentengeschichte „Fréderic et Bernerette" den Preis zuerkennen.

Einstimmig aber wird er bewundert in jener Spezialität der französischen Bühne, der Einakter-Komödie. Meissonier'sche Miniaturgemälde, unter welchen „Un caprice" den höchsten Rang behauptet. Er erfand sich hierfür ausserdem eine besondere Spielart, die „Proverbes", indem er zu einem beliebigen Sprichwort die poetische Erläuterung in dramatischer Form beifügte z. B. „Il faut qu'une porte soit fermée", „On ne badine pas avec l'amour", „Il ne faut jurer de rien" etc. Er entfaltete hier eine Grazie und Feinheit, die in der ganzen Weltlitteratur ihresgleichen sucht.

Der Hintergrund und Schauplatz der Musset'schen Dichtungen ist dreifacher Art. Zuerst der Märchenwald der Romantik mit der mondbeglänzten Zaubernacht, eine phantastische Feenwelt voll Ariels und Sommernachtsträumen. Unter diesen symbolisch-ironischen Phantasien zeichnet sich besonders das reizende Schäferspiel „A quoi rêvent les jeunes filles?" aus. In der zweiten Gattung befinden wir uns auf realem Boden. Hier herrscht das Pariser Gesellschaftsleben vor, das er aus eigener Anschauung wie wenige gekannt und studiert hatte. Besonders ist es das Faubourg St. Germain, dessen Gestalten er uns vorführt und durch echte Vornehmheit lieb macht. Endlich hat de Musset sich auch im Historischen versucht.

In seinen tändelnden Jugendgedichten

(Avez-vous vu dans Barcelone
Mon Andalouse au sein bruni?")

begeistert ihn die Mondscheinromantik von Venedig und Spanien. Später zieht ihn besonders das Künstlertum der Renaissance an. Wir stossen hier ausser der hochbedeutenden Herzenstragödie „Les caprices de Marianne" auf das merkwürdige Drama „Lorenzaccio".

Dies ist jener florentinische Brutus, welcher sich zum gemeinsten Maitre du plaisir seines Onkels, des Herzogs Alessandro di Medici, hergab und sich selbst in allen Lüsten entnervte, um den Argwohn des Tyrannen einzuschläfern. Dann verheisst er demselben, ihm seine eigene Schwester zuzuführen und ermordet den in die Falle Gelockten.

Im Gegensatz zu der künstlerisch straffen Gliederung der meisten sonstigen Schöpfungen unseres Dichters, dessen peinliches Formgefühl keine Arbeit vor dem bekannten „C'est fini!" aus der Hand liess, ist dieses Gemälde skizziert hingeworfen, um nur ja den rechten Ton zu treffen und das Gesamtkolorit durch zu gequälte Ausführung nicht zu schädigen. Der Dichter wollte eine Schilderung der Renaissance im grossen Stil entwerfen, und da gerade der Romantiker die Wahrheit liebt und vor keinem Realismus zurückschreckt,

so haben wir hier die Renaissance mit all ihrem blendenden Glanz und ihrer inneren Fäulnis — kein Goethe'sches Ferrara, das nach einem spiessbürgerlichen Weimar zurechtgeschnitten scheint. Von erschütternder Tragik in der unerschrockenen Wahrhaftigkeit der kulturhistorischen Auffassung wirkt unter anderm ein Gespräch zwischen einem jungen Künstler jener grossen Tage, wo die Kunst noch ein Gottesdienst und kein Handwerk war, und Lorenzaccio, der die Rolle eines insolenten Höflings spielt und den armen Idealisten mit Stockschlägen bedroht, während er innerlich vor ihm in den Staub sinken möchte.

„Glaubt ihr etwa", fragt der Dichter zwischen den Zeilen, „die Menschennatur sei je anders gewesen? Das Kunstmäcenatentum war immer ein Humbug". Mit derselben cynischen Wahrheitsliebe verzichtet Musset hier auf künstlerischen Aufbau, feinzugespitzte Peripetie, theatralische Katastrophe. Hat das Leben Zweck und Ziel oder poetische Gerechtigkeit? Warum also dergleichen in die Kunst hineinlegen? Das geht alles so einfach und zugleich so namenlos traurig zu, wie im wirklichen Leben. Der Held hat keinen Kothurn an: wozu also ein effektvoller Abgang, der auf ein „Plaudite, amici!" wartet? Ähnlich wie Schillers Karl Moor („dem Mann kann geholfen werden!") teilt uns Lorenzaccio trocken mit, hinter der Thür laure ihm ein Familienvater auf, der den auf seinen Kopf gesetzten Preis verdienen wolle. Und über seine Leiche zieht dann statt der ersehnten Republik Cosmo di Medici ein und der bekannte Eid auf die Verfassung wird verlesen.

Da fällt der Vorhang — denn das Laster wird bestraft und die Tugend triumphiert!! — — Die rätselhafte Hauptfigur trägt unverkennbar die Züge des grossen Dichters selbst. Denn nur Subjektivität, falls sie objektiv zu gestalten weiss, führt zur Lebenswahrheit.

In der Mitte einer korrumpierten Gesellschaft der verkannte Heros in der Narrentracht, (mitangesteckt und zugleich ihr Spiegel) der sich durch sein elendes Leben nur mit der einen Hoffnung

hinschleppt, es werde einmal die Stunde kommen, wo das heilige Feuer seiner Seele durch allen Schlamm hervorbricht!

In der Novelle „Le fils du Titien" und dem Drama „Andrea del Sarto" wird das alte grosse Problem von dem Verhältnis der Kunst zur sogenannten Liebe, von Madonna zur Venus, behandelt. — Der Sohn Tizians ist ein Genie, aber ein Faulpelz. Da beschliesst die schönste keuscheste und vornehmste Dame Venedigs, Beatrix Donato, sich ihm hinzugeben, um dadurch seine Schaffenskraft zu wecken. Tizianello malt ihr Porträt, aber dann wirft er für immer den Pinsel weg:

„Vois donc combien c'est peu que la gloire ici-bas,
Puisque tout beau qu'il est, ce portrait ne vaut pas
— Crois moi sur ma parole! — un baiser du modèle."

Die leidige Moral ergiebt sich von selbst.

Noch zerstörenderen Einfluss übt die Passion auf Andrea del Sarto. Um den Luxus der geliebten Frau zu befriedigen, verrät und entweiht er seine wahre Braut, die Kunst, malt auf Bestellung und zu rasch, um nur Geld zu verdienen, ja veruntreut ihm anvertraute Gelder. Sein Lohn ist der natürliche und gebräuchliche. Das Weib verrät ihn und zwar mit seinem Lieblingsschüler und Busenfreund. Die unheimliche Jugenderinnerung des Dichters taucht wieder empor und er will die Unbezähmbarkeit der Leidenschaft darthun. Nachdem er obendrein Andrea del Sarto's ältesten Freund ermordet hat, wird der Verführer entdeckt und im Zweikampf von Andrea verwundet, der ihm das Leben schenkt, jedoch zum zweitenmal verraten wird. Sein Weib und der Verwundete entfliehen gemeinsam und er sendet ihnen seine Verzeihung nach, indem er sich mit dem Toast „A la mort des Arts en Italie!" vergiftet.

Herzzerreissend packt der Schmerzensschrei des gefallenen Idealisten, der aus dem Eden künstlerischer Schaffenslust wie immer

durch das Weib verbannt ist: „Ma femme aime les plaisirs, messieurs. Ah le Corrège! Voilà un peintre! Il était plus pauvre que moi, mais jamais un tableau n'est sorti de son atelier un quart d'heure trop tôt. L'honneteté! Voilà la grande parole! Le coeur des femmes est un abime!"

— — Wenn man fragt, warum Meisterwerke wie „Andrea del Sarto" keinen Weltruf erreicht haben, gleich den Machwerken eines Scribe und Konsorten, so muss man eben die alte Wahrheit ins Gefecht führen, dass ein wahrer Dichter nur für „the happy few" schreibt und stets den Unfug vermeidet, durch allerlei Mätzchen auf den Geschmack des grossen Haufens zu spekulieren.

Den eigentlichen Zentralpunkt der Musset'schen Poesie haben wir in dem epischen Gedicht „Rolla" zu suchen, wie ihm denn der allgemeine Ehrentitel „der Dichter des Rolla" verliehen wurde.

Der Gegenstand scheint der denkbar scheusslichste. — Der Liederlichste der Liederlichen, Jacques Rolla, hat weder Talent noch Metier und ein beschränktes Vermögen. Dies hat er, die Freiheit als höchstes Gut verehrend, in drei Jahren zu verzehren beschlossen, sodann will er sich den Tod geben. Der Moment tritt ein. Er hat geschworen, den nächsten Morgen nicht lebend zu begrüssen, und verbringt die letzte, die Todesnacht, bei einem kaum zum Weib erwachsenen Kinde, das er gekauft hat: Ein Don Juan-Fest, bei dem der steinerne Gast schon an die Thüre klopft.

Man glaubt die schmutzige Gasse und Lokalität zu kennen, wo die Inspiration zu diesem wunderlichen Sujet dem Dichter gekommen ist. Dass persönliche Reminiszenzen mit unterlaufen, geht aus der erschütternden Szene hervor, wo der zum Tode Verdammte beim ersten Morgengrauen das Rouleau öffnet und die Sonne seine bleichen Züge bescheint — da sich ganz analoge Momente in den „Confessions" finden.

Da durchzuckt ihn der Schmerz, dass er noch nie geliebt hat und nie mehr lieben werde.

„J'aime! Voilà le mot que la nature entière
Crie au vent qui l'emporte, à l'oiseau qui le suit.
Sombre et dernier soupir que poussera la terre,
Quand elle tombera dans l'éternelle nuit!"

Indem er auf seine schlafende Mätresse blickt, erwacht in ihm das grosse Gefühl der Einheit und Zusammengehörigkeit der Dinge. Ihr Leiden ist seine Schwester, sie ist die Statue auf seinem Grabe. — Sie erwacht. Er teilt ihr mit, er sei ruiniert und werde sich töten. Sie glaubt, er scherze. Als sie aber seinen Ernst sieht, wird sie bleicher als er selbst. Dann bittet sie ihn, da sie kein Geld habe, doch wenigstens ihr goldenes Halsband zu nehmen und zu verkaufen, damit er leben bleibe. Rolla trinkt lächelnd das Gift und küsst das Band.

„Dans ce chaste baiser son âme était partie
Et pendant un moment tous deux avaient aimé."

Wo aber der Dichter die wahre Liebe sucht, das hat er deutlich ausgesprochen: In den Klöstern der Mönche, die sich vor dem Bilde des Gekreuzigten geisseln:

„Cloîtres silencieux, voûtes des monastères,
C'est vous, sombres caveaux, vous qui savez aimer."

Hier begreift man so recht, warum einem Heine die Musset'sche Poesie nicht zusagen konnte. Mystische Sehnsucht nach der blauen Blume, echt christliches Schuldbewusstsein verkörpert sich hier. Auch hierin direkter Anschluss an Byron's Auffassung, deren archimedischer Punkt der testamentarische Satz ist: „Das Wissen gebiert die Sünde; die Sünde, wenn sie vollendet ist, gebieret sie den Tod".

„Rolla" scheint der erschütterndste Ausdruck der Gottentfremdung, der je aus einer menschlichen Feder geflossen. — Natürlich bleibt es nicht die wenig anziehende Fabel, welche dem Werk seine Unvergänglichkeit sichert. Es sind vielmehr die eingestreuten Reflexionen des Dichters, wo er sich zu einem — um das Höchste zu sagen — Byron ebenbürtigen Schwung der Sprache erhebt. Grossartige

Ideen und tiefsinnige Seelenschilderungen werden hier von gewaltigen Gleichnissen noch mehr hervorgehoben. Wie von einem sturmgepeitschten Kap, starrt der Dichter in das Meer des Unendlichen hinaus.

Die Melancholie, welche für Byron das grause Teleskop der Wahrheit und für Edgar Poe den „Raben" der Verzweiflung bedeutet, ist ihm eine sinnende Begleiterin, wie jener befreundete Doppelgänger, der unserm französischen Dichter in der „Nuit de Décembre" sich mit den Worten zu erkennen giebt:

„Ami, je suis la solitude."

Auch diese Worte Lenaus treffen für de Musset zu:

„Weiche Herzen bleiben Kinder
All ihr Leben, und es falle
Ihnen auch das Los gelinder,
Als den Herzen von Metalle."

Mit dieser weichen Kindlichkeit, auf die wir schon früher bei de Musset hinwiesen, vermischt sich eine unheimliche Reflexionswut und zugleich eine brennende Sinnlichkeit, welche im Wald des Daseins neben den Liedern Melusinens auch dem Röhren brünstiger Hirsche mit wildem Vergnügen lauscht.

Der deutsche Natursymboliker scheint freilich als Denker und reiner Lyriker der Musset'schen Gelegenheitspoesie überlegen. Dafür verlockt ihn aber seine Verachtung der Sinnenwelt zu körperlosem Untergehen in das Reich der Ideen. Das Fabulierungstalent blieb so unvollkommen entwickelt, dass er nach den verschimmeltsten historischen Stoffen greift, um in handlungs- und kompositionslosen Epen (z. B. „Die Albigenser") seine Metaphysik zu verkörpern. — Der Franzose hingegen hat sich das Behagen an der Gestalt und dem aktuellen Treiben noch nicht verkümmern lassen. Ja, er hat sogar in den „Bekenntnissen" den Versuch gemacht, mit der Tagebuchlyrik ganz zu brechen und alle subjektiven Stimmungen auf ein Roman-Alterego zu übertragen. So möchte er die höchste Stufe poetischen Schaffens erreichen, welche sich in

Don Quiijote, Childe Harold, Faust vor uns erhebt: nämlich das Umformen subjektiver Empfindungen in allgemein gültige und verständliche Typen, die als verkörperte Formeln und Symbole gelten können. Allerdings ist er darin nur halb glücklich gewesen. Denn sein Alter Ego ist doch eine zu verschwommene und andererseits zu triviale Figur, um bestimmte Umrisse in der Erinnerung zurückzulassen. Jedenfalls aber zeigt er hier ein stolzes Bewusstsein seiner hohen dichterischen Bedeutung. Denn er erklärt sich ausdrücklich für besonders berufen, die Krankheit des Jahrhunderts zu schildern, welche er mit dem treffenden Namen „la désésperance" belegt und als deren Herolde er Goethe und Byron verflucht. Mit anderen Worten, er hält sich für den geeignetsten Spiegel für den Geist des Jahrhunderts. — Freilich nur den französischen Geist. Denn bei aller kosmopolitischen Vorurteilslosigkeit ist er reif genug, das Nationalgefühl keineswegs für einen überwundenen Standpunkt zu erklären. Er bleibt Franzose durch und durch und ruft seinen Landsleuten mit Béranger zu: „Soyons de notre pays!"

So hat er denn auf Beckers „Rheinlied" eine gereizte Antwort gegeben, auf die Heine in ziemlich alberner Weise im „Wintermärchen" anspielt. Und so ruft er denn in den berühmten Versen: „Sur la naissance du comte de Paris", während er doch darin den Frieden predigt, mit dem ganzen gallischen Hochmut Europa die Worte zu:

„Le bruit de nos canons retentit aujourdhui,
Que l'Europe l'écoute, elle doit le connaître!"

Aber freilich scheint er weit entfernt, den Sturz Frankreichs vom Gipfel der Weltherrschaft allzusehr zu bejammern und mit Barbier zu seufzen:

Au front de tout Français c'est la tâche éternelle,
Qui ne s'en va qu'avec la mort."

Warum sollte man griesgrämig trauern, da doch das Land selbst, das die Revolution gebar, inmitten der ärgsten Leiden nie seine alte Heiterkeit vergass!

„Pendant que l'univers, ligué contre la France,
S'épuisait de fatigue, à lui donner un roi,
La valse d'un coup d'aile a détrôné la danse —
Si quelqu'un s'en est plaint, certain ce n'est pas moi."

Vor allem aber ist es der alte gallische Esprit, den er gewahrt wissen will. Auf die alten Meister, die Marot, Lafontaine, Regnier, lässt er nichts kommen und bewundert in Molière: „Comme le bon sens fait parler le génie".

Mögen alle Pedanten die Köpfe schütteln — es lebe der alte Roman, der alte Chanson, „vive le mélodrame, où Margot a pleuré". Bei all seiner Bewunderung der englischen und deutschen Litteratur hat ihm G. Planche ganz aus der Seele gesprochen, wenn er davor warnt, sich zu Engländern oder Deutschen machen zu wollen.

So sehen wir ihn denn alle Irrwege sowohl der falschen Klassizität als der falschen Romantik vermeiden und die Rolle eines echten Nationaldichters, wenn auch nur für „die gebildeten Stände", übernehmen.

„Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre"

betont er stolz, und echte Originalität kredenzt ihm seinen Feuerwein, der leider mit Wermut vermischt.

So werden wir mit Ch. Nodier übereinstimmen, der ihm zuruft, dass die wahre Muse sich nur zu diesem ungezogenen Liebling der Grazien geflüchtet habe.

Aber es ist nicht nur das junge Frankreich, das in seinen „Bekenntnissen" sich widerspiegelt. Unverkennbar nehmen unter der Hand des Meisters diese fremden Züge einen uns wohlbekannten Ausdruck an, und das junge Europa, an derselben Krankheit des Jahrhunderts leidend, öffnet uns seine Wunden. Das ist der alte Kampf des in Theorie und Praxis scheinbar überwundenen Christentums mit der Vergötterung der Antike einer- und der naturalistischen Philosophie andererseits. Welcher moderne Jüngling hätte in sich nicht jenen merkwürdigen Kampf durchlebt, wo die unbefriedigte Sehnsucht nach der gesunden Sinnlichkeit des Heidentums, von des

Gedankens Blässe und einer gewissen, jedem Modernen angeborenen, Sentimentalität angekränkelt, sich zugleich von den Schranken der modernen Moralität und Nüchternheit beengt fühlt? Was hilft es, die Vergötterung des Schmerzes, das Christentum, bei Seite zu werfen, wenn die Anbetung der Schönheit verboten ist und die Erfahrung selbst den Kultus des Schmerzes ausbildet? Da bleibt zuletzt nur noch jene Schmerzenswollust zurück, die man als krankhaft bezeichnen mag, falls man das Leben selber als eine Krankheit auffasst, — weil sie eine notwendige Erscheinung in jedem normal organisierten Gemüte darbietet. Zu diesen Jugendleiden im allgemeinen kommen dann noch besondere Leiden des modernen Poeten.

Sicher haben die Dichter nur aus falscher Scham der Welt einzureden gesucht, dass früher ein goldenes Zeitalter für sie geblüht habe. Der gelehrte Kardinal Bembo fragte den Ariost, wo er all sein tolles Zeug herhabe, und Can Grande della Scala wünschte den Dante zu seinem Hofnarren auszubilden. Aber nichtsdestoweniger blieb im allgemeinen, wenn einmal als solcher anerkannt, der Dichter eine geheiligte Figur und das Bedürfnis nach Poesie ein stetig reges. Heute hingegen steht der Poet in einer öden Welt der Maschinen und Baumwollenballen, in der jede Blume von sumpfiger Prosa ersäuft wird, einsam und verlassen, als eine unnütze Luxuspflanze, deren Existenzberechtigung der Philister durchaus nicht zu begreifen vermag. Litteratur und Kunst sind ein Metier geworden und die Poesie stirbt aus, während die Roman- und Bühnenfabrikation ihre Massenprodukte auf den Markt wirft. Der Materialismus hat zwar immer die Welt beherrscht und den Idealismus beiseite geschoben, aber nie ist er mit so widriger Roheit und unverschämter Prätension aufgetreten wie heute. Die heilige Allianz der Mittelmässigkeit und des Philistertums haben jedes freiere Wirken des Genies unmöglich gemacht. Freilich hatte de Musset wenig Grund zu so übermässigen Klagen. Er blieb noch immer der Sohn einer weniger entarteten Epoche, die Zeit des

Empire brach erst herein — vor allem blieb er doch immer Franzose, Pariser, und gehörte dem in litterarischer Beziehung zivilisiertesten Volke Europas an. Und zuguterletzt scheint er ja selbst nicht frei von Momenten der Frivolität, wo ihm „un bas blanc bien tiré et des ongles bien nets sont le bonheur suprême.“ In dem reizenden Idyllendialog zwischen einem epikuräischen Realisten und ideologischen Asketiker schliesst er mit der fast brutalen Wendung:

„Le droit est au plus fort en amour comme en guerre,
Et la femme qu'on aime aura toujours raison.“

Aber der Rückschlag der Idealität trifft dann um so schroffer, und er fühlt sich zu den bittersten Ausfällen, besonders auf das weibliche Geschlecht, hingerissen. Ein wahrer Hass atmet aus den furchtbar wahren Zeilen:

L'amour, fléau du monde, exécrable folie!
Toi qu'un lien si frêle à la volupté lie,
Quand par tout d'autres noeuds tu tiens à la douleur!“

Solche Schmerzensschreie müssen natürlich eintönig wirken, aber trivial doch nicht.

„Il n'est de vulgaire chagrin,
Que celui d'un âme vulgaire“

entschuldigt sich der Dichter. Trotzdem hat er ja den Weg gefunden, auf dem das innere Heil wächst: — —

„Dulde und denke! Schaffe eine innere Welt, wenn die äussere versagt. So kommst du der geistigen Natur näher und siegst im Kampf mit der eigenen!“ mahnt ihn sein Meister Byron. Und der Jünger singt ihm aus tiefstem Herzensgrunde nach:

„Jour de travail, seul pour où j'ai vécu!
O trois fois chère solitude!“

O Tag der Arbeit, der mir einzig wert!
O Einsamkeit, so lieb warst du mir nimmer,
Wie heut, da endlich ich zurückgekehrt
In mein geliebtes Arbeitszimmer!

Denn das Aussenleben dünkt ihn halb schaurig, halb lächerlich. So will er denn weder von dem heroischen Stoizismus der übrigen Byron'schen Schöpfungen, noch von der gesunden Sinnlichkeit des Don Juan etwas wissen. Er kränkelt sich durch die Unnatur seines Lebens hin, den Tod ersehnend, ohne die Kraft sich zur Beherrschung des Lebens emporzuschwingen.

Man beachte wohl, dass in Byron's Dichtung der Selbstmord keine Rolle spielt. „Ich wollt', man schösse mich tot!" — dieser klägliche Wunsch kann ja dem nur ein Achselzucken erregen, der im Schmerz nur eine Bethätigung selbstbewussten Willens sieht und durch den Tod in die Ewigkeit zu stürzen fürchtet. Byron's tiefstes Gedicht war anfangs „Schicksal", dann „Der Traum" überschrieben, und im Don Juan fragt er: „Sein oder Nichtsein — erst sagt mir einmal, was Sein ist."

Aber eben dies traumhafte Hinüberfluten des Endlichen in das Unendliche macht das Diesseitsdasein zu einem Symbol des Ewigen.

„Ist's Erdenleben Schein, ist es die umgekehrte Fata Morgana nur, des Ewigen Spiegelfährte?" fragt Lenau, aber findet im Aufgehen in die sich ewig neu gebärende Natur die Lösung aller Rätsel: „Fort wird das Bild des Tods vom Lebenssturm getragen." Selbst der Tiger, der sich in Menschenblut berauscht, schlürft seinen Abendmahlswein darin und wird vom ewigen Geist dämonisch dahingetrieben. Byron findet diese Versöhnung nicht in der Natur, sondern im Menschengeist, in seiner höchsten Potenz intellektuell als Genie, moralisch als Selbstaufopferung verkörpert. Statt auf quietistischer Willensverneinung erbaut sich der Byronismus auf der puritanisch-christlichen Vergötterung des Willens, der in stetem Kampf mit Schmerz und Sünde den Tod zum Sieg der Lebensschlacht macht. Daher hat die Byron'sche Poesie etwas Stählendes und trotzig Ermutigendes. Wenn, wie de Musset erzählt, der Bildhauer David d'Angers über Byron das schlichte Urteil fällte: „Pauvre homme!", so konnte er sich sein Bedauern sparen.

Tiefes Mitgefühl muss uns aber dieser Jünger Byron's erregen, der als Sohn einer schwächlichen willenlosen Zeit, statt zur Abtötung, zur Ableugnung des Willens kommt. Willenlosigkeit auch in dem einzigen, was im wirr beängstigenden Weltgetriebe für ihn noch eine traumhafte Schönheit bewahrt hat, in der „exécrable folie" der Liebe.

Bei Byron tritt uns dieselbe als heroische Selbstverleugnung, bei Musset als Selbst- und gegenseitige Quälerei entgegen. Aber nichtsdestoweniger enthält seine krankhafte Bizarrerie nichts Unwahres. Er ist tiefer in die Abgründe der Liebesschmerzen niedergestiegen, er hat ihren mysteriösen Irrwegen schärfer nachgespürt als je ein anderer. So vor allem in dem wunderbaren Meisterwerk „On ne badine pas avec l' amour", das einen grenzenlos traurigen Eindruck zurücklässt. Hier aber müssen wir Taine recht geben, der darauf hindeutet, wie der krankhaft abgehetzte und doch dabei stets reflektierende Genussmensch der modernen Gesellschaft vieler zärtlichen und zarten Gefühle fähig ist, welche frühere gröbere Zeitalter nicht in ähnlicher Weise empfanden. Weit entfernt, eine Decadence des poetischen Geistes wahrzunehmen, welche der Philister bekanntlich zu allen Zeiten entdeckt hat, erkennen wir in unserem Jahrhundert eine überschwengliche Fülle echter Poesie, vor der alle früheren Zeiten zurückstehen müssen. Schon sind die Anzeichen da, dass sich in den nächsten Jahrzehnten eine ähnliche elektrische Entladung angestauter Poesiekräfte vollziehen wird, wie im Anfang dieses Jahrhunderts.

Wenn die sogenannten Naturalisten bei der Wahrhaftigkeit und Schärfe ihres Wollens und Könnens einmal Dichter geworden sein werden, so wird der poetische Geist des Jahrhunderts in A. de Musset seinen Hauptlehrmeister erkennen, in dem Bestreben aus den Erscheinungsformen des modernen Lebens die alte nie absterbende Poesie der ewigen Weltidee herauszufinden.

IV.

In der ungebundenen Bewegung und rücksichtslosen Seemannsfreiheit des angelsächsischen Radikalismus und der Revolutionsepoche, wie sie sich in Byron und Shelley darstellte, ist nicht die letzte Lösung des Poetischen zu Tage getreten. Das Symbol jener modernen Poesie war zuguterletzt doch das Meer und das Boot, eine Reminiszenz mittelalterlichen Warägertums. Die lose Matrosenjacke, die flatternde Halsbinde, der Byron-Kragen scheinen nicht absolut notwendig. In einem echten Pariser Kind, das seiner Muse in Frack und weisser Halsbinde den Hof machte, finden wir dieselbe, alle konventionellen Schranken durchbrechende, Freiheit und Feinheit der Anschauung wieder, wie in irgend einem Hellenen oder Meister der Renaissance. Der Geist des Jahrhunderts musste sich grade in der Hauptstadt der modernen Zivilisation in einem echtmodernen Menschen dichterisch verkörpern.

Welche Stellung aber nahm nun dieser Unsterbliche in seiner sterblichen persönlichen Erscheinung ein? Künstlers Erdenwallen giebt das treffendste Merkzeichen für die Weltanschauung seiner ganzen Epoche, für die Stellung des Idealen in derselben.

Betrachten wir die materielle Seite, so erfahren wir, dass Stendhal sich das Vergnügen machte, auszurechnen, ein beliebiger Vers von Byron sei im Durchschnitt sechzigmal besser bezahlt, als eine Zeile im „Rolla". Nichtsdestoweniger hatte Musset Verleger von französischer Generösität, wie sie z. B. ein armer deutscher Poet sich kaum träumen kann. Man denke, dass ein Editeur dem Dichter für jeden Akt von „Carmosine" 1000 Frank versprach und, als es bloss drei Akte wurden, das Stück bezahlen wollte, als wären es volle fünf!

Und wie stand es mit dem idealen Erfolg, mit Kritik und Publikum? Als der Dichter am Abend nach der Publikation des „Rolla" seine Zigarre auf der Treppe der grossen Oper beim Eintreten fortwarf, griff ein Mitglied der jeunesse dorée nach dieser Reliquie, hüllte sie sorgsam ein und barg sie an seinem Herzen! . . .

Bei dem Erscheinen des „Mardoche“ erklärte St. Beuve, nie seien vorher ebenbürtige Verse geschrieben. Statt dieser übertriebenen Lobhudelei trat aber alsbald schonungslose Ungerechtigkeit ein. Eines Tages hatte Musset das Vergnügen, in der Revue des deux mondes, wo er selbst zeitlebens als Mitarbeiter fungierte, in einer Klassifikation der neueren Poeten von St. Beuve zu vernehmen, dass er zu den Schriftstellern dritten Ranges, zu den „gekrönten Dichterinnen“ gerechnet wurde. Bei seinem Eintritt in die Académie warb einer seiner besten Freunde mit der Motivierung für ihn Stimmen: „Seine Verse sind ja allerdings sehr schwach. Aber du lieber Gott, er ist solch ein lieber Kerl!“

Man sollte dergleichen für unmöglich halten, wenn nicht die Litteraturgeschichte ewig neue Beispiele für die Verkennung der echten Grösse böte. Wohlgemerkt, bei Lebzeiten. Denn sobald erst Musset im frühen Grabe schlummerte — da war dem St. Beuve mit einem Male klar, de Musset sei eigentlich gar kein Mensch, sondern ein Gott gewesen.

Wie fasste nun de Musset selber seine Stellung auf als inspirierter Poet inmitten moderner Prosa, als Nationaldichter, wie er einem Volke nur einmal gegeben ist? Hatte er das Bewusstsein seiner Würde und seiner Mission? In einem ungedruckten Anruf der Ristori rühmt er von sich, sein Herz sei stets offen gewesen „jedem Appell des Genies“. Mit anderem Worte, alle geistigen Erscheinungen seiner Zeit zog er in den Bereich seiner poetischen Betrachtung und gewann aus dem gesamten Bildungszustand der momentanen Kultur ein Fundament für seine selbständige Dichtung. Die Rachel, die Garzia verdanken ihre Karriere seiner feinsinnigen und grossherzigen Kritik — wie denn überhaupt nur der selbst Produzierende Berechtigung zu wirklichem kritischen Urteil beanspruchen sollte. Die Nationalneigung des Franzosen für die bildende Kunst beherrschte ihn durchaus — er war selbst ein halber Künstler. Die gesamte Weltlitteratur lag ihm offen, und er wusste jede Erscheinung zu würdigen, wenn er auch die Sänger des Pessimis-

mus und vor allem den „sombre amant de la Mort", Leopardi, bevorzugte. Kurz, er war sich wohl bewusst, dass nur eine alle Gebiete umfassende Bildung als Grundlage einer Weltanschauung dienen könne, in welcher der Geist des Jahrhunderts sich in jeder feinsten Nuancierung widerspiegelt.

Mit rührender Naivetät behandelt er die Inspiration der Muse wie eine Wirklichkeit; fühlt er den Hauch der Überirdischen sich nahen, so bewillkommnet er die ihm schier als greifbare Erscheinung vorschwebende Muse wie einen teuren Gast mit festlichen Vorbereitungen. Seine „Nächte", erhellt von dem Glanz überirdischer Visionen, schrieb er, während er sein Zimmer illuminierte und mit Blumen schmückte.

„Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours!"

Aber so tief diese seine Verehrung für die „Sprache der Götter", — der geistlose Reimer steht ihm noch tiefer, als der Romanfabrikant. Der verleidet ihm gänzlich „de penser en cadence", so dass er beim Ergreifen der Feder das Gefühl mit Régnier teilt, er ergreife das Ruder eines Galeerensklaven. Er rühmt Leopardi, weil er in einer Sprache, die sich von selber reime, den Reim verschmäht habe, um nur ja nie den klaren Ausdruck des Gedankens zu verlieren. „L'idée était femme de bien, le livre est une courtisane" ruft er im „Simone" aus. — Bei ihm selbst ist ja alle Produktion nur der spontane Ausbruch unstillbarer Gefühle und unverschweigbarer Gedanken, eine unwillkürliche Beichte des Selbsterlebten. Selbst für kleine Arbeiten wie „Eine Caprice" und „Zwischen Thür und Angel" finden wir in seinem eigenen Leben einen Anhalt. „Fréderic und Bernerette" ist bis auf die Lokalität der Landpartien historisch, seinem Leben entnommen. „Die zwei Mätressen" stellt unter veränderten Umständen ein Verhältnis des Dichters dar. In der Novelle „Emmeline", welche eine der einschneidendsten Katastrophen seines Lebens darstellt, entsteht das Gedicht Gilbert's „A Ninon", um dessenwillen überhaupt erst

später die Prosa-Erzählung in Novellenform hinzugefügt wurde, auf dieselbe komische Manier (durch lautes Aussprechen des Satzes:

„Si je vous le disais pourtant, que je vous aime"

auf der Strasse), wie in Wahrheit der Dichter selbst dies Gedicht für seine Inamorata verfasst hatte. Auch die Aufnahme dieser verblümten Liebeserklärung entspricht sich in Roman und Wirklichkeit. — — —

Aber am Ende — was ist alle geschriebene Poesie, als der unvollkommene Ausdruck des Unaussprechlichen?

Das Herz ist ihm „le seul bien".

Tout le reste est pour la rime
Et ne dit rien. (Le mie prigioni).

wie es in den Versen heisst, die er an die Wand einer Arrestzelle schrieb.

Aber gerade ihm ist es gelungen, das Unaussprechliche der tiefsten Herzensgeheimnisse in unvergängliche Worte zu kleiden. Mit unerbittlicher Schwermut weiss er sich in die Erinnerung des Grames einzuwühlen, um in ihm die einzige Wahrheit zu entdecken.

„La joie est ici-bas toujours jeune et nouvelle
Mais le chagrin n'est vrai qu'autant qu'il a vielli.
(„Le 13. Juillet")

Und die grausame Wahrheit ist doch das einzig Ewige, und wer sich von ihr abwandte, wird das Leben nimmer verstehen.

Dieu parle. Il faut qu'on lui réponde.
Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré.

Aus seinem lieblichsten Gedicht, der unaussprechlich keuschen und rührenden Jugenderinnerung „Lucie", klingt uns am Anfang und Ende als Refrain der Wunsch entgegen, man möge ihm als Symbol seiner Seele eine Trauerweide aufs Grab pflanzen*). So ist

*) Diese Verse stehn in goldnen Lettern auf dem Grabstein des Dichters, den wirklich eine Weide überschattet.

bei ihm die Liebe die Mutter der Erinnerung und die Schwester des Todes.

Aber der französische Byron teilte in hohem Grade jene Eigenschaft mit seinem magnus Apollo, die im „Don Juan“ als „mobility“ definiert wird. Es war ihm unmöglich, in stumpfer Melancholie sein Dasein zu verträumen. „Une bonne fortune“, „La loi sur la presse“, „Dupont et Durand“, „Une soirée perdue“, „Sur la paresse“ — all diese epischen Tagebuchblätter zeigen die Vielseitigkeit seiner humoristischen Ader. Eine schwermütige Heiterkeit, eine schmerzliche Zärtlichkeit macht ihm Leben und Menschheit erträglich. In den Krisen der heftigsten Verzweiflung schwingt er sich zur Erkenntnis Gottes (siehe das herrliche Gedicht „L'Espoir en Dieu“) und zur Gewissheit der Unsterblichkeit empor.

Und so entwirft er in den berühmten Stanzen „A la Malibran“ seine eigene Apotheose, wenn er der Sängerin zuruft:

Dans ce corps brisé concentrant ton génie,
Tu regardais aussi la Malibran mourir.

Hat er unrecht, wenn er das Genie auf „das Bedürfnis zu lieben“ zurückführt?

„Wenn du nicht weisst beim leisen Windeswehen,
Das zärtlich seufzend durch die Wipfel rauscht,
Halbnärrisch wie Ophelia hinzugehen,
Dem Pagen gleich, der Feenstimmen lauscht —
Hobst zum Unendlichen du nie die Hände,
Wenn selbst der Venusstern vor Liebe bleicht,
Wenn in der schwülen Nacht der Sonnenwende
Ob nur geahntem Leid die Thräne schleicht —
Bist dann vielleicht ein grosser Mann gewesen,
Zum Dichter aber warst du nicht erlesen!

B. Der Geist der russischen Litteratur.

Mit dem Naturalismus Zola's hat die grosse Bewegung der französischen Litteratur in diesem Jahrhundert geschlossen. Die russische beginnt, wo die französische aufhört. Bei Analysierung

der ersteren müssen wir uns zuerst der bekanntesten Erscheinung zuwenden, welche der russische Realismus bisher gezeitigt hat: Iwan Turgenjew.

Dieser ausserordentliche Mann wurde von seinem Volke als zürnender Prophet in die Wüste der Verbannung gestossen. In die Wüste? Aus der Wüste vielmehr. Aber sie lieben ihre Steppe, diese Kosaken.

„Ja, ich liebe und hasse Russland, mein seltsames, liebes, abscheuliches Vaterland!“ ruft er durch einen seiner Helden aus. Mit um so tieferer Verachtung straft er den lächerlichen Chauvinismus seiner Landsleute in dem schonungslosen Spiegel seiner Dichtung, der leider auch die Düsternis seiner eigenen persönlichen Weltanschauung wiedergiebt. „Alles ist nur Dunst, alles ändert sich unaufhörlich. Ein Bild verdrängt das andere, eine Erscheinung folgt der anderen, aber im Grunde bleibt alles, wie es war. Alles eilt irgendwohin, und alles verschwindet spurlos, ohne irgend etwas erreicht zu haben. Es weht ein anderer Wind, und alles wirft sich auf die entgegengesetzte Seite, und dort beginnt von neuem das fieberhafte und — unnütze Spiel“.

Nun, wie man belohnt wird, wenn man den Hallucinationen des nationalen Grössenwahnsinns mit strenger Wahrheit entgegentritt, das hat der greise Dichter gebeichtet in den wunderbaren „Gedichten in Prosa“, einer lyrischen Beichte, mit der er seine Laufbahn (1882/83) schloss. „Fort mit dir!“ rufen ihm ehrliche Stimmen entgegen, „du entehrst unser Haus, du verstehst uns nicht, wir brauchen dich nicht.“ Aber der tapfere Mann findet im ruhigen Fortarbeiten seine Verteidigung. Kann er dafür, dass er scharfe klare Augen hat, die den „Dunst“ durchdringen und noch keinen Ödipus sahen für die russische Sphynx? Die Bauernmütze der Slawophilen aufzusetzen genügt noch nicht, um das zu werden.

Aber aus den Schranken dieser so oft beschämenden Nationalität befreit sich der Genius des einsamen Verbannten, die weltverbrüdernde Humanität als einziges Zentrum der grossen Leidens-

gemeinschaft erkennend. Unendlich ergreifend wird dies heilige Mitleid in einem jener „Gedichte in Prosa“ ausgedrückt, wo der Dichter, einem Bettler begegnend, verlegen dessen Hand drückt: „Sei mir nicht böse, Bruder, ich habe nichts bei mir.“ „Wohlan, Bruder“, lächelt dieser, „auch das ist ein Almosen.“ — „Ich begriff, dass auch ich von meinem Bruder ein Almosen empfangen hatte.“ Ja, er weiss, dieser Apostel des Mitleids, warum er in der in ihrer Schlichtheit unvergleichlichen Vision „Christus“ den heiligen Dulderzug in jedem Menschenantlitz entdeckt. „Erst da begriff ich, dass grade ein solches, ein so ganz gewöhnliches Antlitz, das allen Menschengesichtern gleicht, — das Antlitz Christi sei.“

Der Greis ist zu jener Grösse weltüberwindender Ruhe emporgestiegen, die in liebreichem Wohlwollen ihre Bestimmung findet. Er beobachtet ein Taubenpärchen: „Sie fühlten sich so glücklich. Und auch ich fühle mich glücklich, wenn ich sie betrachte — obgleich ich ganz allein bin — allein wie immer.“

In einer lesenswerten Broschüre von R. Thorsch („Iwan Turgenjew“, 1886) wird der verstorbene russische Dichter „der Genialste unter den Modernen“ genannt. Darüber liesse sich nun streiten. Es ist zwar ganz richtig, wenn Thorsch den spitzfindigen Ibsen, der aus den Wahnsinnskeimen des „Peer Gynt“ sich in seinen späteren Produkten bis zu einem wahren Delirium naturalistischer Analysierungssucht verlocken liess, zum Vergleich heranzieht. Allein der aus jungfräulicher Urnatur mit adeliger Reinheit herausgewachsene Urdichter Björnson, wenn er auch jetzt sein Blut durch hartnäckige Aufimpfung der französischen Systemmache etwas vergiftet haben mag, lässt den ebenfalls betonten Vergleich mit dem Russen nicht zu. Wahr allerdings sind beide, und Thorsch spricht das treffende Wort, dass die Franzosen wahr sein wollen, jene nordischen Dichter aber es sind. Der melancholisch nervösen Stimmungsfeinheit des Russen mangelt jedoch die nervige trotzige Kraft des Germanen so sehr, dass seine Wahrheit eben krankhaft, die des Norwegers gesund erscheint. Der Gesundheitszustand der

moskowitischen Halbkultur artet überhaupt schon lange z. B. bei Dostojewski, der sich ja sonst als ein Paganini der realistischen Technik zeigt, in eine Art Monomanie überreizter Analysierungssucht aus.

Nun mag Turgenjew freilich im spezifisch Dichterischen einem Zola überlegen, ja er mag, weil feiner, auch wahrer sein. Uns will aber scheinen, als ob bei Herabsetzung Zola's vom Standpunkte des ästhetischen Realismus aus eine gewisse Einseitigkeit mitwirke. Solche Geister müssen nicht bloss ästhetisch, sondern auch gleichsam historisch betrachtet werden, in ihrer Bedeutung für die gesamte geistige Entwickelung. Dabei nehme man Phrase und rhetorische Übertreibung gern in den Kauf. „Väter und Söhne" mag feiner und wahrer sein als „Germinal", aber der grossartige gedankliche Horizont des letzteren und die unendlich grössere Kraft der dramatischen Schilderung erhebt das Werk des Franzosen hoch über Turgenjew's Stimmungsgemälde. Dieser bleibt ewig nur Lyriker, der in die Tiefe geht; Zola's Wucht aber strebt und reisst uns mit in die Höhe.

Darum wirkt sein Pessimismus in all seiner Trostlosigkeit erhebend und stählend, während der Pessimismus des Russen uns entnervt und niederdrückt. In diesem Sinne bleiben die Werke der Russen überhaupt fast alle unkünstlerisch, denn sie enden mit einem Gedankenstrich.

Das Märchen von der Notwendigkeit der „poetischen Gerechtigkeit" (von welcher Shakespeare und Byron nichts wussten) hätten wir ja glücklich hinter uns geworfen. Aber eine Art künstlerischer Gerechtigkeit muss bestehen bleiben: der vollausgetragene Abschluss an sich, ob in Disharmonie oder Harmonie, ist gleichgültig.

Die wahren Verehrer Zola's sind darin weit mehr Idealisten, als ihre sie verketzernden Gegner und als die eigentlichen Realisten, welche die Unordnung und Zwecklosigkeit des Weltgetriebes um jeden Preis in die Kunst übertragen wissen möchten. Der grosse Dichter des Realismus ist derjenige, welcher die brutale Wirklichkeit widerspiegelt, aber in die rohen Erscheinungsformen eine

höhere Idee hineinzulesen, respektive ein höheres Gesetz zu finden weiss. Die Russen schreiben Skizzen und Studien. — —

Es ist eine fast unbestrittene Hypothese, dass unter den slawischen Rassen die polnische als die feinste und begabteste betrachtet werden müsse. Obgleich nun aber als Massstab für die geistige Begabung eines Volkes vorzugsweise die Litteratur gelten darf und obwohl die Polen sich auch in ihr glänzend bethätigt haben, so wird doch eine unparteiische Vergleichung mit der russischen Litteratur uns zu dem Ergebnis führen, dass die politisch führende slawische Nation auch in geistiger Beziehung den Vorrang verdiene. Bei den Mickiewicz, Krasinski, Malczeski, Kraszewski u.s.w. finden wir zwar eine glühende Phantasie, lebhafte Leidenschaft und blendende Formgewandtheit; aber die soliden Vorzüge der russischen Schriftsteller, diese Tiefe des Gefühls und der Gedanken, diese ehrliche Wahrheit der Empfindung, diese unerbittliche Analyse der Charaktere, müssen einem tiefern Eindringen weit höhere Befriedigung gewähren.

Gleich hier möchte es auch am Platze sein, gegen ein zweites Vorurteil, das beinahe zum Gemeinplatz geworden ist, Front zu machen, gegen die Annahme, dass unser Jahrhundert den frühern in bezug auf poetisches Verständnis und Schöpfungsvermögen bei weitem nachstehe. Sicher war es kein Zufall, dass Frankreich seine grössten Dichter und Romanschreiber, Deutschland und Italien ihre grössten Lyriker, England seine zwei genialsten Geister (Byron und Shelley) in diesem Jahrhundert hervorgebracht haben. Freilich musste die Verdrängung der „Romantik" und der ästhetischen Aristokratie durch die Herrschaft vulgärer Finanz-Parvenüs in den letzten dreissig Jahren der poetischen Strömung beträchtlichen Eintrag thun. Aber nichtsdestoweniger liegt in dem gellenden Pfiff der Lokomotive und den bleichen, aufgeregten Gesichtern der ab- und zusteigenden Passagiere eines Londoner Underground-Koupees eine strenge und finstere Poesie, für die man Arkadien nicht eintauschen möchte.

Das im Stahlharnisch verknöcherte Rittertum, die geschminkte geschnürte Hyperkultur der Perücken- und Zopfzeit, konnte zarten und tiefen Empfindungen nie und nimmer einen so geeigneten Spielraum gewähren, wie die zugleich so künstliche und doch nach freier Bewegung strebende Organisation der modernen Gesellschaft.

Es ist leicht begreiflich, dass bei zunehmender Abnahme der ästhetischen Produktionsfähigkeit unter den Kulturvölkern jene Nation in der neuesten Zeit die litterarische Bewegung aufnahm, die sich urplötzlich mit grauenerweckender Machtzunahme in die Reihe der europäischen Völker gedrängt hat — die russische. Diese Mischung asiatischer Barbarei und raffinierter Zivilisation, dieser Gegensatz derbsten Naturburschentums und poliertester Glätte, wie ihn Volk und „upper ten" in Russland darbieten, musste der Entwickelung der poetischen Anschauung höchst förderlich sein.

* * *

„Es läuft hier ein dicker Herr umher, der sich einbildet ein genialer Musiker zu sein. ‚Natürlich', sagt er, ‚bin ich nur eine Null, weil ich nichts gelernt habe. Aber darum hab ich doch mehr Ideen im Kopf, als Meyerbeer.' ‚Erstens,' antworte ich, ‚warum hast du denn nichts gelernt?' Und zweitens hat der unbedeutendste deutsche Flötenbläser zwanzigmal mehr Ideen im Kopfe, als sämtliche Originalrussen. Nur behält dieser Flötenbläser seine Ideen für sich und hütet sich wohl, das Vaterland des Mozart damit zu belästigen . .'"

„In der Malerei wiederholt sich dasselbe Schauspiel. Ich kenne sie, die russische Ohnmacht . . . Haben wir einen einigermassen bedeutenden Mann, so muss gleich andern Nationen zugerufen werden: Etwas derartiges habt ihr gar nicht. Und seine erhabensten Produktionen sind doch nur Nachahmung fremder Künstler zweiten Ranges — denn die sind leichter nachzuahmen... Freilich macht zweimal zwei bei uns auch vier, aber wie es scheint, ergiebt sich diese ‚Vier' bei uns viel kecker und richtiger . . ."

„Ich frage den Insassen der ersten besten Hütte: ‚Ist hier ein Sumpf in der Nähe und giebt es in demselben Schnepfen?' ‚Gewiss', antwortet er eifrig, ‚Sie finden hier einen Sumpf erster Klasse und er wimmelt von Vögeln' . . . Ich entdeckte gar keinen Sumpf — er war nämlich längst ausgetrocknet. Und nun erklären Sie mir doch, warum der Russe in einem fort lügt?! . . ."

„Da nannte ich den Grünschnabel einen Idealisten. Er wäre beinahe in Thränen ausgebrochen. Giebt es eine grössere Schande?..."

Dies sind beliebige Auszüge aus der herbsten Satire Turgenjew's über das Russentum — „Dunst" betitelt.

Jedenfalls versteht erst derjenige die künstlerische Manifestation des russischen Nationalcharacters, wer sich mit der geistigen Bewegung und dem charakteristischen Gepräge dieser Rasse vertraut gemacht hat.

Die Episode, das Kleine und Kleinliche, das Ausmalen des Nebensächlichen, scheint Domäne der Russen. Sie besitzen ein Nationalepos in Prosa, „Taras Bulba" von Gogol, das sich in lauter Episoden und Kleinigkeiten verflüchtigt.

In Danilewskis „Potemkin an der Donau" erzählt z. B. ein Offizier den Sturm auf Ismaïl, den, wie er erinnert, „der unsterbliche Byron unsterblich gemacht hat". Nun vergleiche man einmal diese beiden Schlachtgemälde. Der realistische Engländer hält sich mit peinlicher Genauigkeit an die militärischen Berichte. Aber der grosse epische Zug zwingt ihn, unwillkürlich alles Unbedeutende abzustreifen. Nur die packenden Episoden, welche erhebende Momente bieten, heben sich mit plastischer Anschaulichkeit hervor. Der alte Tartar-Chan, der mit seinen fünf Söhnen fällt — der greise Pascha, der in seiner Bastion mit untergeschlagenen Beinen rauchend zwanzig Stürme abweist, bis er sich endlich herablässt zu fragen: „Ob denn die Festung schon genommen sei" — das sind die Bilder, bei denen ein Byron, im „Don Juan" verweilt. Über

The still varying pangs which multiply
By the infinities of agony . . . .

geht er mit grossartigen Strichen hinweg, obwohl diese Schlachtschilderung bekanntlich die furchtbarste und absichtlichste Satire auf den Krieg vorstellt.

Bei dem Russen ist die Schilderung der Schlacht verworren und lückenhaft. Stimmungsvoll dagegen die bange Erwartung vor dem Angriff in den Trancheen, wie ja auch Wereschagin aus der ganzen Iliade von Plewna nur diesen Stoff herauszugreifen wusste. Aber bei den Greueln der Erstürmung — da wird Danilewski beredt.

„An den Zacken der Pfeiler hingen Leichen. In der Mitte des Platzes ein Scheiterhaufen, über dem verbrannte Leiber ohne Nasen und Ohren emporragten. Einer zuckte noch . . .“ „Am Thor lag ein greiser Mönch mit abgehauenen Armen. Darüber hing der hauptlose Rumpf einer Marketenderin. Daneben ein in zwei Stücke gespaltenes Kind.“

Und im Lazarett, wo auch Wereschagin so gern verweilt, da ist auch die Phantasie des Schriftstellers zu Haus: „Dem einen war der Schädel quer gespalten, so dass man das Gehirn zwischen den bluttriefenden Haaren sah. Die zuckende blassrosafarbene Lunge war in der Wundöffnung des andern sichtbar.“

Von den Gepfählten und Geschundenen in „Taras Bulba“ wollen wir gar nicht reden. Mit grausamem Vergnügen werden dort die verschiedenen Todesarten in den Schlachten geschildert. Am Schlusse wird der Held lebendig geröstet, nachdem er alle Frauen und Kinder auf die Lanzen spiessen und in die Flammen schleudern liess. Ja, sehr richtig heisst es dort: Er — d. h. der russische Idealheld — fühlte kein Erbarmen.

Aber in dieser russischen Ilias werden noch gar mancherlei andere Eigenschaften der slawischen Rasse hervorgehoben — einer Rasse, von welcher der bescheidene Dichter mit echt russischer Prahlerei behauptet, sie sei im Vergleich zu andern Rassen, was „das tiefe Meer ist im Vergleich zu bescheidenen Flüssen“. (!) Man sollte es kaum für möglich halten und doch hört man dort überraschende Wahrheiten, wie die folgende: „Iht habt fremde Länder

gesehen. Auch dort giebt es Menschen. Nein, Brüder, so lieben wie ein russisches Herz liebt, nicht mit dem Verstande, sondern mit allem, was an uns ist — ah!“

Aber es hat andere hervorragende Geister unter diesem auserwählten Volke gegeben, welche mit minder verblendeten Augen in das Innere der Volksseele sahen, und was sie uns berichten, ist weniger erfreulich.

* * *

Das bezeichnendste Merkmal des russischen Nationalgeistes scheint zuvörderst „ein Übel, dem Spleen vergleichbar, uns bekannter als russische Melancholie“, wie es in Puschkin's „Onägin“ heisst. Anfänglich halten wir denselben für den sogenannten Weltschmerz der Kulturnationen. Doch nur zu bald entdecken wir unter dem schwarzen Domino das abgemergelte Skelett entnervter und blasierter Genussgier. Denn diese ist der Grundzug des slawischen Charakters, womit sich weinerliche Sentimentalität gar wohl vereinen lässt. Diese Schwermut ermannt sich nicht zu entschlossenem Trotz und erbaut im eigenen Wollen eine bessere Welt der Idee, sie versinkt vielmehr in stoische Lethargie und versumpft in einem Fatalismus, der von der tapfern Resignation der Weltüberwindung weit entfernt ist. Das Leben wird nach mechanischen Gesetzen beurteilt und statt heroischer Verneinung des Willens die Möglichkeit des Wollens geleugnet.

„Je siegreicher die Vernunft, um so prägnanter ist die Hilflosigkeit des Menschen.“

(„Die Nonnenklöster“ von Danilewski.)

„Überall dasselbe ewige sich Stürzen aus der Leere in das Nichts; dasselbe Wasserstampfen; derselbe halb bewusste, halb unbewusste Selbstbetrug.“ („Frühlingswogen“ von Turgenjew.)

„Alles in dieser Welt, das Gute wie das Böse, wird dem Menschen gegeben, nicht nach seinem Verdienst, sondern nach einem unbekannten, aber logischen Gesetze . . .“

(„König Lear der Steppe.“)

„Falle ich hier — so war es Vorbestimmung . . .“

(„Pioniere des Ostens“ von Danilewski.)

„. . . Unter allen Rätseln des Daseins giebt es ein unergründliches: das ist die Liebe.

(„Eine Unglückliche“ von Turgenjew.)

Aber diese geheimnisvolle Stimmung verknüpft sieh mit der einen, alles verschlingenden Leidenschaft der slawischen Seele, mit dem Verständnis für die Natur, mit der innigen Verehrung der leblosen Schöpfung. „Mütterchen“ Natur wird mit rührender Zärtlichkeit, mit vertrauender Hingebung, mit ehrerbietiger Andacht betrachtet und aus ihrem Anschauen neue Lebenskraft gesogen.

„Ist es möglich, dass Liebe, heilige, hingebende Liebe nicht allmächtig sei? Wie rebellisch und sündhaft das Herz auch war, das im Grabe ruht, die Blumen, die darauf blühen, sehen uns friedlich an mit ihren unschuldigen Augen. Sie erzählen uns nicht bloss von ewiger Ruhe, von der erhebenden Ruhe der „gleichgültigen“ Natur (nur ein Russe konnte hier Anführungsstriche setzen!), sondern auch von ewiger Versöhnung und einem Leben, das kein Ende hat.“

Diese ergreifenden Schlussworte des vielleicht nach Form und Inhalt vollendetsten Romanes der russischen Litteratur („Väter und Söhne“ von Turgenjew) legen den Nerv des slawischen Seelenlebens bloss. Da ist nichts von dem trotzigen Selbstbewustsein, mit welchem der denkende Germane sein menschliches Ich dem Transcendentalen gegenübersetzt und auf die Teilnahme der Natur verzichtet.

Mit dieser allgemeinen Naturbegeisterung mischt sich aber noch ein Besonderes, das Vaterlandsgefühl. Diese Empfindung ist geradezu religiös und von einem kalten, entschlossenen Fanatismus gelenkt. „La illah il allah!“ „Der Zar und das heilige Russland!“ Es ist, wie beim Muselman, weniger das eigene Volk, als der Islam, die Gottesidee.

„Wartet nur, ihr verfluchten Polen, bald wird die Zeit kommen,

wo ihr's erfahren werdet, was der wahre russische Glaube zu bedeuten hat! Schon jetzt ahnen es die Völker nah und fern: Ein Zar wird erstehen auf russischer Erde und keine Macht in der Welt wird es geben, die sich ihm nicht unterwürfe!"

(„Taras Bulba" von Gogol.)

„Drum blühe ewig das Land der Russen!" heisst dort der Todesseufzer jedes Hetmans. „Das heilige Russland" bleibt selbst für den Nihilisten ein unverlierbares Idol. (Siehe am Schluss von Turgenjew's „Punin und Baburin", die Szene, wo der sibirische Sträfling auf „das heilige Russland und alle freien Russen" anstösst.) Das klingt wie Roma aeterna, wie „Briton's never shall be slaves" — wie der stolze Ausdruck einer unwandelbaren Ueberzeugung von der Grösse und Mission des Vaterlandes. Immer weiter strekt dieser unersättliche Polyp, die Weltherrschafts-Idee, seine Fangarme aus. Langsam, aber zäh und sicher, dehnen sich von Jahr zu Jahr die Grenzen des Reiches. Durch Kaukasien und Turkestan geht es auf Persien, durch Afghanistan auf Indien, durch die fort und fort erweiterten Grenzen Sibiriens auf China los. Und in Europa marschiert „das griechische Projekt" seit hundert Jahren durch die Krim, Rumänien, Bulgarien auf Konstantinopel, und der Panslawismus wühlt sich leise und geheimnisvoll durch Böhmen, Galizien, Herzegowina, Montenegro in das germanische Bollwerk ein. Wie bei den Römern heftet sich der Patriotismus weniger an ein hartes und unbehagliches Vaterland, als an die Reichsidee. Das einzelne Individuum, in welchem ja von vornherein durch die bureaukratische Regierung das Selbstgefühl und die Individualität erstickt sind, gilt als wertloses Werkzeug, als leicht ersetzter Stift dieser sich rastlos fortwälzenden Maschine.

„Nicht wir vollbringen die hohe Aufgabe, unsere Enkel, Urenkel. Die Türken verlassen den Bosporus, sie verlassen ihn", sagte Suworow. („Potemkin an der Donau" von Danilewski.) Das ist ihm selbstverständlich. Er braucht kein Wenn und Aber.

„Jagst du nicht, Russland, dahin, wie ein flinkes, unerreich-

bares Dreigespann? . . . Wohin? Gieb Antwort. Es ächzt die Luft und wird zum Sturme. Und das Reussenland fliegt an der Erde vorbei, und die anderen Völker weichen ihm aus und hemmen nicht seinen Lauf."

Dies ist der Schluss des russischen Nationalbuches „Die toten Seelen", von Gogol, in welchem bei schonungsloser Enthüllung der Gemeinheit, Verlogenheit, Korruption der gesamten Gesellschaft doch mit wahrhaft verstockter Hartnäckigkeit der Glaube an die grosse Aufgabe dieses selben Volkes festgehalten wird. Wenn der deutsche Nachbar dergleichen liest, so bemächtigt sich seiner eine dumpfe Erbitterung. Aber dieselbe macht einem heimlichen Grauen Platz, wenn er auf Ausrufe stösst, wie der folgende:

„Der Gedanke verstummt vor deiner Weite. Was prophezeit diese unumfassbare Ausdehnung? Wird hier nicht der grenzenlose Gedanke zur Erscheinung kommen, da du selbst so endlos, wie der Gedanke? . . . Fürchterlich ergreift mich die mächtige Ausdehnung: Mit einer unheimlichen Kraft erfüllt sie meine Seele."

Welche schwindelhafte Grossprahlerei, welcher lächerliche und zugleich empörende Terrorismus, der bei gründlicher Verachtung der eigenen Rasse dennoch auf die übrigen Nationen hochmütig drohend herabsieht — wie sich denn selbst bei Turgenjew fortwährend boshafte Ausfälle auf seine Freunde, die Franzosen und Deutschen, finden.

Aber in dieser grossartigen „Ausdehnung" erfriert man vor Unbehagen. Darum stürzt sich der Russe in orientalische Abenteuer.

„So drückte auf Europas Grenzen
Die Muse ihren Feuerkuss
Und pflückte sich zu duft'gen Kränzen
Den wilden Flor des Kaukasus."
(„Der Gefangene" von Puschkin.)

Es ist charakteristisch genug, dass selbst der unromantische realistisch-praktische Danilewski seinen Ideal-Helden Wetlugin Karawanenzüge in die Bucharei unternehmen lässt. Kosakische

Abenteuerlichkeit und Vorliebe für den Orient sind noch jetzt Merkmale des modernen Russen.

* * *

Alle diese Eigentümlichkeiten und Widersprüche treten am markantesten und vollständigsten hervor in dem Meisterwerk des grössten russischen Poeten Lermontow, der Prosadichtung: „Ein Held unserer Zeit". — Es ist dies ein Seitenstück zu de Musset's „Confessions d'un enfant du siècle", der russische „Werther" und „Childe Harold". Aber welch ein Unterschied! Der Deutsche schildert den Schmerz über die Unmöglichkeit der wahren Liebe, der Brite den Schmerz über die Unmöglichkeit des Glücks überhaupt. Dieser vertieft sich in die Geschichte der Völker, wie ersterer in die Geschichte der ästhetischen oder Herzensempfindungen. Der Russe schildert einfach die Leiden des Egoismus! Glück ist ihm befriedigte Eitelkeit. Wenn er nicht Reiche zerstören kann, so will er Herzen erobern, um sie zu brechen. Und wie in diesem brutalen Tyrannen-Instinkt, so zeigt sich der „Held unserer Zeit" auch in allen anderen Qualitäten als Verkörperung des russischen Nationalgeistes.

Da begegnet uns vor allem die glühende Inbrunst des Naturgenusses, die leidenschaftliche Anbetung der Natur als Begriff und im Ganzen, wie in jeder Erscheinungsform. Was sind all die teils oberflächlichen und mangelhaften, teils unwahren Landschaften und Stimmungsbilder eines Wereschagin neben dieser vollendeten Meisterschaft der Wortmalerei in Darstellung der kaukasischen Gebirgsszenerie und der öden Steppenufer des Schwarzen Meeres?

„Wer, wie ich, das Glück gehabt," sagt der Dichter, „auf einsamen Alpen umherzuirren und die reine, belebende Luft ihrer Schluchten zu atmen, der wird ohne Mühe begreifen, dass ich das Bedürfnis fühle, diese Empfindungen zu schildern, diese grossartigen Bilder wiederzugeben."

Dieses Gefühl ist es, welches uns neuerdings auch die ausserordentliche Fruchtbarkeit des Malers Wereschagin erklären kann.

Er hat weder Zeit noch Lust, das Einzelne durchzuführen — so massenhaft sind seine Eindrücke, so leidenschaftlich der Trieb, dieselben zu reproduzieren. Es regt sich ein kindisches Behagen, eine kindische Unersättlichkeit, möglichst viele dieser Reminiszenzen, im Fluge erhascht, in skizzierten flüchtigen Umrissen festzuhalten. Vielleicht auch eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die regelrechte und akademische Kunst, die im Grunde nur eine menschliche und mit Rücksicht auf menschliche Verhältnisse getragene Fessel ist.

„Denn," fährt Lermontow fort, „wenn man sich aus den gesellschaftlichen Schlingen befreit, um sich der Natur zu nähern, wird man unwillkürlich wieder ein Kind. Die Seele lässt alles fahren, was künstlich ist, und ist bestrebt, sich zu verjüngen und wieder so zu werden, wie sie ohne Zweifel einst wieder sein wird."

Als „der Held unserer Zeit" mit total abgestumpfter Lebensfähigkeit dem wahrscheinlich tödlichen Duell zuschreitet, da fühlt er lebhafter, als jemals, dass er die Natur liebt — und einzig sie.

„Mit welchem Interesse suchte mein Blick in das Thal zu dringen! Mit welcher Wonne betrachtete ich die Tautropfen an den Rebenblättern, welche Millionen regenbogenfarbiger Strahlen zurückwarfen!"

Es ist höchst charakteristisch, dass selbst die unersättliche Genusssucht und Gier nach seelischer Aufregung sich in Naturbildern ausspricht.

„Ein junges Herz ist wie die Blume, die ihren süssesten Wohlgeruch ausströmt, wenn der erste Sonnenstrahl sie berührt. In diesem Moment muss man sie pflücken und sie dann auf die Strasse werfen, wo der erste beste sie aufheben wird."

Welcher Abgrund von Brutalität öffnet sich in diesen letzten Worten!

„Ich empfinde in mir diesen nicht zu stillenden Durst, dies Bedürfnis, alles zu schlürfen, was ich auf meinem Wege finde. Fremde Leiden und Freuden betrachte ich nur in ihrer Beziehung zu mir — als eine Speise, die meine Seelenkräfte nährt . . ."

Aus einer solchen Anschauungsweise entwickelt sich dann die raffinierteste psychische Grausamkeit.

„Ich nahm mir fest vor, kein Wort zu sagen, — aus Neugier. Ich war begierig zu sehn, wie sie sich aus dieser schwierigen Lage herausziehen werde."

Diesen edlen Vorsatz fasst Herr Petschorin, nachdem er die leidenschaftliche und reine Fürstin Mary, als wäre er vom Taumel der Gefühle bewältigt, mit innerlichem Hohnlächeln geküsst hatte. Und alles aus koketter Spielerei!

„Sie wird diese Nacht schlaflos durchweinen. Dieser Gedanke gewährt mir eine eigentümliche Wollust. Ich begreife den Vampir..."

Und doch glaubt Petschorin, und nicht ganz ohne Grund, zu etwas Hohem und Edlem bestimmt zu sein! Aber aus Grundsätzen, wie die folgenden, geht eine so ehrlose Handlungsweise hervor:

„Was ist Glück? Nichts, als befriedigter Stolz . . . Böses gebiert Böses. Das erste Leiden giebt uns einen Begriff von dem Vergnügen, das man empfindet, wenn man andere quält. Die Vorstellung des Bösen kann nicht in den Geist eindringen, ohne den Wunsch wachzurufen, Böses zu thun . . ."

Aber bei einer so unerbittlichen Selbst-Analyse kommt die Seele zu einer gewissen Beruhigung: „Sie ergründet die Bedingungen des eigenen Lebens und schmeichelt oder bestraft sich, wie ein verwöhntes Kind. Erst wenn der Mensch zu dieser höchsten Selbstkenntnis gelangt, vermag er die göttliche Gerechtigkeit zu würdigen." Aber nicht ewig dauert dieser eitle Wahn. „Ich verachte mich. Ist das der Grund, dass ich auch andere verachte? . . ." Gleichgültiger Fatalismus ist das Resultat aufmerksamer Beobachtung. „Wie oft halten wir für Ueberzeugung, was nur ein Irrtum oder Sinnestäuschung ist!"

Mit diesem Mangel an jedem sittlichen Halt, mit dieser Gleichgültigkeit gegen jedes feste Wollen verbindet sich beim Russen ganz logisch eine merkwürdige Schmiegsamkeit des Charakters, „eine

Fähigkeit, sich die Gewohnheiten jedes Volkes anzueignen, unter welchem er zufällig lebt. Eine klare, gerechte Würdigung der Dinge, die ihn das Böse überall da entschuldigen lässt, wo es weder vermieden, noch ausgerottet werden kann.

Woher dann aber bei diesem nonchalanten Pessimismus die nihilistische Rechthaberei, die gegen alles Bestehende Sturm läuft? Aus einem sehr einfachen Grunde: Um Eclat zu machen.

Denn das Geheimnis der russischen Natur ist eine wunderbare Mischung von wahrer Empfindung mit jenem bewussten und unbewussten Selbstbetrug, mit phrasenhafter Verlogenheit, die eine besondere Neigung zum Schwindel und Humbug ausbildet. Ob nun Wert oder Unwert darunter steckt, — die Narrenkappe kann er nicht entbehren, „der schellenlaute Thor", der Moskowite.

Man lese, mit welch wunderbarer Klarheit Turgenjew im „Neuland" die hilflose Selbsttäuschung und pomphafte Unwahrheit der ganzen nihilistischen Bewegung darlegt. Ja, alles bleibt beim Alten, alles wie zuvor, und der gleiche Alp, derselbe, jede männliche Wahrhaftigkeit erstickende Rausch, hält mit ewigem Schlaf die berühmte Gogol'sche „Ausdehnung", aus welcher der grenzenlose Gedanke sich gebären sollte, gefangen.

In der Hand
Das Branntweinglas, das Haupt dort an den Pol geschlossen,
Die Füsse an den Kaukasus, o Vaterland!
So schläfst du, heiliges Russland, fest und unverdrossen.

C. Die norwegische Litteratur.

Wie plötzlich die Litteratur des jüngsten europäischen Kulturvolkes uns durch eigenartige Kraft überraschte und bestimmenden Einfluss (speziell auf die deutsche Poesie) gewann, so gilt letzteres in noch höherem Grade betreffs der jungen Litteratur eines kleinen germanischen Volkes, das schon längst die Führung der älteren und grösseren Kulturnationen Skandinaviens übernommen hat: des norwegischen.

Hier hat sich unser Augenmerk zuerst auf Björnstjerne Björnson zu richten.

Das köstliche Erdbeeraroma dieser Poesie vereint sich mit dem stählenden Hauch einer Hochlandluft, die alles Unreine beiseite fegt. Der Dichter sieht von seinem Bergthron aus alle Gebreste und Erbärmlichkeiten unter sich liegen, an denen unsere Kulturmenschheit krankt.

Was Burns für die Schotten, Bellmann für die Schweden — das ist Björnson für Norwegen. Er ist die Stimme des Landes, der Herold der Nationalseele.

Alle Anläufe zu nationaler Charakteristik, wie von Magdalene Thoresen, Jonas Lie und Ibsen, scheinen daneben matt oder wirken unwahr. Hier, nur hier tritt uns das Normannentum entgegen mit seiner schonungslosen Härte und brutalen Kraft, womit oft sentimentale Weichheit einen seltsamen Kontrast bildet. Die gigantische Natur dieses merkwürdigen Landes bildet den passenden Hintergrund ernster Figuren. Dagegen vermisst man vielleicht die stärkere Hervorhebung nationaler Gegensätze, die sich an den Küsten Norwegens bei der Entwickelung des Seehandels offenbaren.

Nur in „Magnhild“ haben wir den direkten Hinweis auf Amerika, das dem Norweger ganz wie ein Grenzland gegenüberliegt.

Seit Goethe im Tasso sein Wesen in zwei abgesonderten Personen sich gegenüberstellte und im Werther und Faust Anfang und Ende seiner Entwickelung personifizierte, haben es die bedeutenderen Dichter verstanden, dies Experiment zu wiederholen. So begegnen wir auch bei Björnson zwei Hauptfiguren.

Die erste ist der junge träumerische Bauer mit seiner unbewussten Idealität: Thorbjörn, Eyvind, Arne. All diese Repräsentanten jugendlicher Schwärmerei sehnen sich „über die hohen Fjällen“ hinaus, wie einst ihr Schöpfer, und man versteht sie nur halb, wenn man die Natur nicht kennt, aus der heraus sie gewachsen.

Björnson, am 8. Dezember 1832 zu Quikne im Dovrefjeld

geboren, hat seine Jugend abwechselnd auf dem Plateau dieser Steinwüste, um deren nackte Kuppen kaum der Adler zu kreisen wagt, und in Romsdal verlebt. In diesem grandiosesten Felsthal Europas verschwinden die spärlichen „Säter" (Matten) fast gänzlich — Heidekraut und Alpenblumen, mitunter auch eine kolossale Tanne, nisten nur hier und da in den Spalten. Lange ist das Lur (Alpenhorn) verhallt. Ringsum starren die „Gespensterberge", die Troltinderne, wo Drachen und Eulen in Stein verwandelt Wache halten, während am Ende des Thals das majestätische Romsdalhorn sich in die Wolken bohrt. Die Alpen treten dicht zusammen, und am Rand des Weges leuchtet noch im Sommer ungeschmolzener Schnee. Hundert und aber hundert Vosse (Wasserfälle) stürzen sich terrassenweis mit grünlichen Gletscherwellen herab und machen die erdrückende Stille noch deutlicher.

Aus diesem Gefängnis führt nur ein einziges Thor, aber ein weltweites: der Ozean. Dorthin nach dem Handelsort Molde, der paradiesischen Blumenstadt am Golfstrom, hatte der junge, träumend in sich verschlossene Genius in die Schule zu wandern. Wenn dann Milliarden von Glühwürmchen überm Meer zu tanzen schienen und die schwimmenden Insel-Alpen im Alpenglühen verschwammen, da keimten in ihm die Gedanken, deren Frührot seinen Pfad bescheinen wird bis zum grossen Abendrot der Erfüllung.

In Molde spielt auch „Das Fischermädchen", worin der Dichter auf seine ursprüngliche Vorliebe für Darstellung dämonischer Weiblichkeit den zweiten ihn bestimmenden Drang übertragen hat: Die Entwickelung einer Künstlernatur unter widrigen Verhältnissen.

In seinen ersten Versuchen haben wir es zuvörderst mit alten Bekannten, wie Maria Stuart, zu thun. In diesem Drama rast sich die Sturm- und Drangperiode ein wenig aus.

Anders die wilde Tragödie „Hulda". Nur ein grosser Dichter konnte diese wunderbare Figur schaffen, eine Art moralischer Walküre, die jeden, der ihrem Zauber verfällt, in den Tod treibt. — Fast alle echten Dichter müssen dem Weltschmerz ihren Tribut

zollen. Aber Björnson bleibt auch hier durchaus national. Der Weltschmerz des Normannen zeigt als Symptom berserkerhafte Kampfwut und Wikingerlust. Den landschaftlichen Hintergrund des Stückes bildet zwar der kurze norwegische Sommer, in den schon unheimlich der Winter in der schauerlichen Ballade „Niels Finn" hereinblickt; aber die schwarze, blasse, lahme Hulda und ihr dämonischer Geliebter sehnen sich nach Island, der Heimat der Freiheit, wo die Flammen des Hekla unter ewigem Schnee schlummern, wie die Leidenschaft unter verstellter Kälte. Die Flammen brechen hervor: sie stirbt den Feuertod mit ihrem Geliebten.

Als dämonische, d. h. geniale Natur erscheint nun auch das „Fischermädchen". Aber der vorbereitende Kampf mit dem eigenen Selbst wird hier überstanden und die Epoche der Reife beginnt.

Am deutlichsten wurde dies ausgesprochen in der Skizze „Thrond der Geiger" — in Anschauung und Durchführung ein vollendetes Meisterwerk. — Der Geiger zerschneidet drei Saiten seiner Geige. „Nun war nur noch der Bass übrig." „Der Bass ist eine liebe Saite"' dachte Thrond. Er sah sich seltsam um: „Ich denk, ich lass sie sitzen." An dieser einen Saite hängt oft Leben und Verstand des Künstlers, wenn ihm das Unendliche als unerreichbar vorschwebt.

Zugleich wird in diesen Erzählungen durchgängig beobachtet, wie in verkannten Seelen die Menschenliebe am tiefsten wurzelt und wie harte Naturen sich zuletzt dem Edlen zu eigen geben. „Einer der Fuhrleute meinte, es sei doch wunderbar, dass solch eine steile Wand mit Pflanzen bekleidet werden könne. „Sie müssen, ob sie wollen oder nicht", sagte Bard (aus „Arne"). — Diesen eigentümlichen Mannesgestalten stehen weibliche Charaktere gegenüber, die in diametraler Verschiedenheit von den zerrissenen Frauenseelen in Björnson's früheren Schöpfungen, in sich selber harmonisch, auch den stürmischen Mannesherzen Frieden bringen. Seine Eli, Märit, Mildrid, sind von einem wahren Zauber der Anmut verklärt.

In diesen Novellen (zu denen wir noch das Epos „Gelline"

rechnen) finden sich auch die kostbarsten Blüten der Lyrik: die Apostrophe an das Meer, die sich mit Byron's „Roll on, thou deep and dark blue ocean!" messen kann — und die unvergleichlichen Lieder „Willst du auf des Fjällens Plan" und „Ging ein Knabe wohl tagelang".

Die eigentümliche Heldenrasse in Björnson's erster Periode wird in der zweiten von einer anderen Gattung verdrängt. Das sind keine Kraftgenies und schwärmerischen Jünglinge mehr. Diese Herrschernaturen haben die unklare Gärung überwunden. Weil sie nicht nach Menschensatzung, sondern nach dem Recht über den Sternen ihr Auge richten, schimpft man sie „Irre, Tolle" oder „Teufel".

Die Trilogie „Sigurd Slembe", das grossartigste Werk Björnson's und der gesamten skandinavischen Litteratur, bildet nur ein symbolisches Selbstbekenntnis dieses Dichterlebens. — Weil der treuherzige Jüngling das Ungewöhnliche als Möglichkeit im Innern trägt, hält man ihn für einfältig. Er wird verbittert und mit angeborener Demut verbindet sich ein plötzlich erwachendes Selbstbewusstsein und Ahnung seiner künftigen Grösse. Es reisst ihn unaufhaltsam fort in abenteuerliche Bahnen — — das ist „Sigurds Flucht" (Teil I). — Früh berühmt, irrt „Sigurd in der Fremde" umher und von seinem Ahasveros-Fluche würde ihn nur das Erreichen seiner Bestimmung erlösen. Er ist zum Herrschen geboren und hat sogar ein Recht darauf — sein Recht aber wird ihm vorenthalten. Die Liebe (Audhild) sucht ihn noch einmal von seiner Bestimmung abzulenken. Aber er weist sie als unwürdige Schwachheit von sich — sucht er doch kein Glück, sondern Selbsterfüllung! Er stürzt sich auf sein Ziel; nachdem alle gütlichen Mittel erschöpft, greift er zu Gewalt und Verbrechen und entzweit sich als Brudermörder mit der Natur. Das Gesetz der Menschen stösst ihn aus und sein Rechtsgefühl wird durch Schuldbewusstsein getrübt. — Er fällt — aber sein Besieger giebt zu, dass man unrecht gehandelt, aus Furcht seiner Kraft ein geeignetes Feld zu gewähren. Sobald ein

solcher Geist in den Kampf mit der Welt gedrängt wird, tritt er sie entweder zu Boden oder wird vernichtet. Doch das Grosse, das hier nur stückweis offenbaret wird, kann sich nach dem Tode zu herrlicher Bedeutung sammeln. — Mit dieser Hoffnung stirbt Sigurd, sich selber als Sühne in die Gewalt der Feinde liefernd, einen grauenvollen Martertod, indem er das „Kreuzfahrerlied" anstimmt, mit dem er seine Irrfahrten begann. Und dies ist nun wahrhaft „Sigurds Heimkehr" (Teil III) . . . .

In dem Drama Björnson's „Zwischen den Schlachten" heisst es: „Es kann ja Männer geben, die über viel Volks gesetzt sind, deren Haupt und Stütze sie bilden. Sie müssen sich verschliessen vor der Sorge, denn sie sollen allen Mut verleihen, wenn sie auch selbst keinen haben. Aber ich kenne einen, der so seelenstark ist, dass er so lange aushalten kann, bis sowohl Gott als Menschen einsehen: es war doch das Rechte, was er wollte." — Ob diese aus dem tiefsten Innern des Dichters hervorquellenden Worte je in volle Erfüllung gehen, und ob es wirklich das Rechte war, was er wollte, wer weiss es? Aber, dass er stets nach bestem Wissen und Wollen wirkte, wird keiner zu bestreiten wagen.

Wo Olaf Trygveson versank, weiss keiner zu künden, und Harald Harfagar, des Nordens Barbarossa, schläft im Kristallschloss der Meerfrau. — — Das Normannentum, vor dem die Erde gebebt, ging spurlos unter, und in der Sage nur lebt seine Grösse.

Aber zu unsterblichen Siegen und unveräusserlichen Eroberungen schwang sich der Geist dieses dämonischen Volkes seitdem empor. Seit der Konvention von Moss in die Reihe der selbständigen Völker eingetreten, schuf sich Norwegen in kurzer Frist eine eigene Litteratur. Ihr eigentlicher Stifter war der geniale Wergeland. — — Und wo finden wir ein zweites Volk (in diesem Fall ein Völkchen von nicht anderthalb Millionen), das binnen fünfzig Jahren eine Reihe so ursprünglicher Geister von Welhaven bis auf Kjelland erzeugt hätte und an ihrer Spitze einen Weltdichter, einen Dichter ersten Ranges? — Ja, wir wiederholen es getrost: ersten Ranges. Es wird eine Zeit

kommen, wenn die Öhlenschlägers und Tegnérs lange vergessen, wo man einsehen wird, dass Björnstjerne Björnson für Skandinavien das bedeutet, was für England Shakespeare, für Italien Dante, für Frankreich Musset.

Wir haben es zu thun mit einem Lyriker, der Burns, Goethe, Heine ebenbürtig — mit einem Erzähler, der an Feinheit und Wahrheit von Turgenjew, in bezug auf poetische Stimmung von kaum einem erreicht wird. Als Dramatiker lieferte er uns als Muster eines Salonstücks „Die Neuvermählten". Im hohen Stil aber möchte ich den Charakter des Jarl Harald im zweiten Teil des Sigurd am höchsten stellen.

Die Nachwelt wird erkennen, dass Skandinaviens grösster Genius, sowie einst Shakespeare aus dem sinnlichen Normannentum seiner Jugendwerke sich zur schlichten Ruhe des Sachsentums emporschwang, durch das Dämonisch-Zerrissene, spezifisch Norwegische, seiner Jugendströmung sich zum allgemein Germanischen Bahn brach. Das echte Urgermanentum, wie es nun bei Nord- und Südgermanen sich ausspricht, hat in ihm seinen beredtesten Dolmetsch gefunden.

„Eine Wahrheit beginnt wie ein Sausen im Korne an einem Sommertage und wächst zu einem Brausen über der Wälder Dach, bis das Meer sie mit Donnerstimme dahinträgt und nichts mehr vernommen wird ausser ihr". (Lied an das Freiheitsvolk im Norden.)

Aus solchen Worten braust der Geist des Jahrhunderts mit klarer voller gesammelter Kraft. Unsere Aufgabe wird es sein, nunmehr in Band II unseres Werkes zu erläutern, wie dieser Geist in der anglosächsischen Litteratur von Burns bis Bret Harte sich kundthat. Ein harter herber Pessimismus ist auch hier die Grundlage der gesamten Weltanschauung und ethischen Auslebung, wie die gewaltigste Erscheinung der neueren Litteratur, Lord Byron, erweist, den wir am liebsten mit dem alten Puritanismus in Verbindung setzen möchten. Der Schmerz, „unser tiefstes Fühlen"

wie Lenau ihn nennt, ist der Pol, zu welchem mit unwandelbarer Sicherheit Byron's Geist sich magnetisch hingezogen fühlt. Und das Dämonische in ihm offenbart sich nicht zum geringsten in der trotzigen Beharrlichkeit, mit welcher er überall den finsteren Abgründen des Lebens nachgeht. Nicht melancholisch blickt die Natur ihn an, sondern „still wie verhaltener Hass" (Ch. Harold IV). Im wilden Sturm der Elemente sieht er das einzige Spiegelbild seiner Seele. — Eine Zergliederung der Byron'schen Poesie wird uns lehren, dass der junge Lord-Dilettant sich erst an seiner Dichtung seiner selbst bewusst wurde. Künstlerische Anordnung lag ihm anfangs ganz fern, und die praktische Poesie, welche die Zeitgenossen an seinen poetischen Tagebüchern gleichsam miterlebten, besteht für die Nachwelt nicht mehr. Sie besteht nur noch für den intimen Byronkenner, der, mit allen historischen Details vertraut, sich in die Zeit der Childe Harold-Reise zurückzuversetzen vermag. An ihm wurde damals ganz Europa mit zum Dichter.

Was uns aber noch heute mit derselben Kraft ergreift, das ist der echte ungelogene Weltschmerz, der sich aus dem tiefsten Ich-Schmerz emporringt. Wenn in einer neudeutschen Novelle ausgeführt wird, wie jemand infolge der Lektüre des „Kain" seinen Bruder totschlägt, so kann dies krankhafte Missverständnis eigener Zerrissenheit nur Gelächter erregen. Aber von solch ungesunder Krampfhaftigkeit zerrütteter Naturen bis zu dem wahren mannhaften Pessimismus, der in sich schon eine Überwindung des Lebens bedeutet, ist es ein weiter Weg. Der Jammer des Daseins aber hat in Byron einen Propheten gefunden wie nie zuvor. — Wir wollen z. B. die „Hebräischen Melodien" herausgreifen, um unsere Behauptung zu erhärten, dass Byron sich stets allein in das Peinvolle einer Materie zu versenken wusste.

Im Winter 1814—1815 bat Douglas Kinnaird den Modedichter, zur Musik von Braham und Nathan Verse zu komponieren, welche einen althebräischen Melodien angepassten Sinn enthielten, also im

Genre der „Irischen Melodien“ Moores. Sie wurden im Januar 1815 publiziert und natürlich mit ungeheurem Beifall aufgenommen — Byron hatte den „Lara“ und die „Ode auf Napoleon“ veröffentlicht und stand auf der Höhe seiner Löwenschaft. Obwohl nun der Dichter selbst so wenig mit seiner Leistung zufrieden war, dass er bei der Erwähnung der „Hebräischen Näseleien“, die er nur infolge seiner „grenzenlosen Gefälligkeit“ geschrieben habe, ausser sich geriet, so musste doch selbst der oberste kritische Gerichtshof, damals durch die Edinburgh Review repräsentiert, durch den Mund des kritischen Lordoberrichters Jeffrey die Sentenz verkünden: Wenn auch inferior den übrigen Werken Byrons, beweise diese Lyrik doch eine Kunst der Form und Meisterschaft der Diktion, die jeden andern auf den Gipfel der Auszeichnung erheben würden.

Was uns jedoch für unsern Zweck interessieren muss, ist die Frage, welche poetischen Motive Byron zu der hebräischen Musik gefunden haben mag. Wie aber konnte sich Byron in die hebräische Volksseele versenken, welche seiner Poesie analogen und sympathischen Elemente zur dichterischen Verwertung darin vorfinden?

Er hat einmal gesagt, er könne nie etwas schaffen, wenn ein äusserer Antrieb ihn dazu sporne — in diesem Fall kam der äussere Antrieb seinem innern Drange entgegen. Oft hat er versichert, dass das Alte Testament für ihn eine Fundgrube von Poesie und Schönheit sei, und, wie es seine liebste Lektüre war, so nahm er mit Vorliebe seine Gleichnisse aus der erhabenen Symbolik der Propheten und Apokryphen. Als Manfred dem Staubbach gegenüber steht, scheinen ihm die hin und her flatternden Lichtfäden „die Mähne des bleichen Rosses, des Riesenrenners, den der Tod besteigen wird, wie die Apokalypse singt“; die Hexe von Endor ist seine besondere Favoritin und in „Kain“ und „Himmel und Erde“ ist gerade der biblische Ton mit höchster Treue innegehalten. — Gleichwohl scheinen einige der „Hebräischen Melodien“ aufs äusserste unbiblisch-unhebräisch. Von Lied 2 brachte Byron dem Komponisten das Manuskript, welches damals mit der Zeile endete:

„Der Ton flog himmelan und kam nicht wieder“. Die Melodie verlangte jedoch einen Vers mehr. „Wie?“ lachte Byron. „Ich habe sie bis zum Himmel geschickt — weiter zu gehen dürfte schwierig sein“. — Hier zog ein anderer Besuch die Aufmerksamkeit des Musikers ab und nach einigen Minuten rief der Dichter aus: „So, Nathan, jetzt hab' ich sie wieder heruntergeholt“. Er hatte sofort die wundervollen Schlusszeilen hinzugefügt:

„Nie hört sie mehr ein Menschenohr,
Die Lieb' und Andacht aber schwingt
Noch heut ihr sehnend Herz empor,
Wenn Wohllaut wie von droben klingt
In Träumen, die kein Tagesglanz bezwingt.“

Die Gedichte Nummer 3, 9, 10, 15 sind einfache Byronische Träumereien, 3 und 15 erhabene Phantasien über das Leben nach dem Tode, bsonders das letztere von ergreifendem Schwung. An 9 knüpft sich eine Anekdote. Man berichtete Byron einst, dass ein Gerücht umgehe über seine zeitweilige Geistesgestörtheit, was ihn höchlich ergötzte. „So will ich mal versuchen, wie ein Verrückter zu schreiben!“ rief er aus, starrte einen Moment wild und majestätisch ins Leere und schrieb, ohne ein Wort zu ändern, durch Inspiration die berühmten Verse: „My soul is dark..“ Man sieht, dass dies Lied ohne jede innere Nötigung in den Cyklus eingefügt ist, da es aus einer rein subjektiven momentanen Empfindung geboren wurde. In 10 vergisst sich der Dichter so weit, ein blaues Auge anzusingen, was inmitten dieser orientalischen Atmosphäre zum Lächeln reizt. Echt orientalische Frauenschönheit feiert jedoch das köstliche Lied 4 „Die Wildgazell auf Judas Höh'n“ und alttestamentarische weibliche Hochherzigkeit Lied 7 „Jephtas Tochter“. Das darauf folgende Klagelied 8 „Du in der Schönheit Lenz gepflückt“ klingt wieder höchst unmosaisch; ein bekanntes Motiv Byrons — es scheint auf die Gräber seiner Jugendliebe Margarete Parker oder der mystischen Thyrza gedichtet, aber nur nicht auf Jephtas Tochter. Ganz wundervoll ist jedoch der jüdisch-biblische

Ton in 5 und 6 getroffen, zwei kurzen hinreissenden Weh- und Zorngesängen über den Fall Israels. Ebenso die drei den Fall Sauls behandelnden schönen Gedichte 11, 12, 13, wovon 11 „Thy days are done, thy fame begun" recht wohl als Totenlied des Dichters in Missolunghi gelten könnte. Die Szene bei der Hexe von Endor ist von grosser Kraft, und dass Byron dies Motiv wählte, natürlich. Er sagte noch 1823 in Cephalonia: „Ich hielt die Szene in der Höhle von Endor stets für die schönste und ausgeführteste Hexenszene, die je geschrieben ward" u. s. w. „Nur Goethes Mephisto", fügt er hinzu, „kommt ihr nahe, was Schilderung übersinnlicher Gestalten anbelangt". Noch selbstverständlicher dürfte es erscheinen, dass der Spruch „Alles ist eitel" das Motiv des folgenden Liedes (14) bildet: es würde wunder nehmen, wenn Byron die Selbstverleugnung besessen hätte, an der ersten byronisch angehauchten Geschichtsfigur (Saul) und dem ersten byronisierenden Dichterlord (Salomo) vorbeizugehen. Diese ruhige ernsten Verse, welche die Weisheit des Predigers in schlichter Sprache zusammendrängen, und das erschütternde kleine Lied „Sun of the sleepless" bilden die Perlen der Sammlung.

Auch die „Vision Belsazars" (16) erwartet jeder Kenner der Byronischen Muse, da er schon früher dies Bild heraufbeschworen hatte — „Belsazar, wende dich vom Schmaus!" — in der Apostrophe an den elenden Prinzregenten. Hier ist es nur gerecht anzuerkennen, dass Heine in seinem kurzen Gedicht einige Vorzüge vor Byron voraus hat.

Drei tief rührende Lieder 18, 20, 21 schildern den völligen Untergang des jüdischen Reiches und das Zerstreuen des Volkes in alle Winde. Trefflich ist es dem Dichter in dem Klagelied der babylonischen Gefangenen „An Babylons Wassern wir sassen" gelungen, den vollen Ton und die reine Klangfarbe der Prophetenbücher wiederzugeben. — 22 „Der Untergang des Sennacherib" bietet eine Schilderung von grossartiger Anschaulichkeit in der zusammengedrängten Kraft der Bilder. — Aus dem Buch Hiob ward nur ein

Motiv geschöpft, obwohl gerade dies dem Byronischen Genius so verwandte Anklänge enthält — „Ein Geist erschien mir“ (23). Aus der späteren Geschichte Israels endlich hat Byron nur eine Episode behandelt, den Schmerz des Herodes um Mariamne.

Um das Ergebnis dieser Aufzählung zusammenzufassen, was hat in diesen wirklich hebräische Stimmung atmenden Liedern den Dichter angeregt, welche Stoffe hat er in dem Wesen des jüdischen Volkes gefunden?

Zuerst musste den glühenden Schilderer der Frauenschönheit der orientalische Frauentypus anziehen. Zum andern war die wehvolle Erinnerung an einstiges Glück und vergangene Grösse ihm in der Geschichte dieser Rasse anziehend. Es korrespondierte mit seiner eigenen Verzweiflung an den bestehenden Verhältnissen, der ziel- und hoffnungslosen Sehnsucht nach einer besseren Zukunft, mit dem Jammer über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Irdischen in seiner eigenen Seele.

So musste ihm, dem ewig Suchenden und Irrenden, der Wehruf der müden, irrenden, über die Welt zerstreuten Juden mit selbstgefühlter Wahrheit entquellen. Es nimmt wunder, dass er nicht das Symbol des Ewigen Juden erläutert und plastisch vor Augen gestellt hat. Endlich musste der Weltschmerz von Salomo und Hiob ihn persönlich ansprechen.

Damit scheint aber auch das Sympathische an der ihm gestellten Aufgabe für ihn erschöpft, denn die glorreichsten Momente der jüdischen Geschichte lässt er unbenutzt. An Gestalten, wie Moses, Josua, Simson, Deborah, Mirjam, geht er gleichgültig vorüber, ja selbst das Leben Davids und Salomos vermag ihn nicht zu begeistern. Aus der Historie von „Saul“ benutzt er nur das Ende und die Hexenszene und zwar ohne besondere Wärme. Aus der ganzen späteren Epoche greift er sich den Despoten Herodes heraus, um an ihm wieder einmal die Qualen der Reue zu demonstrieren. Mit einem Wort, wenn er sich überhaupt an die gegebene Lokalfärbung anschliesst, so sucht er doch überall mit feinem

Instinkt und Eigensinn seine eigenste Domäne und vernachlässigt die einladendsten Stoffe, weil sie nicht in sein poetisches System passen. — Wie konnte ihm Moses zusagen, der unaufhaltsam durch die endlose Wüste dem Stern seines Ideals zusteuert, ihm, dem damals ideallos Umherirrenden! Seltsam bleibt es aber, dass Byron den Simson nicht bearbeitet hat, da wir doch die Wut des von Delilah Verratenen für eine so recht Byrons Eigenart herausfordernde Situation halten müssen.

Immer aber sind es düstere Gemälde, die er entwirft; nur der Sehnsucht, der Reue, der Entsagung, der Verzweiflung sucht er gerne Ausdruck zu verleihen. Kurz, es will scheinen, als ob er, sobald ihm die Aufgabe vorgelegt war, mit einem einzigen Blick überschaut und erkannt habe, wo in der langen wechselnden Geschichte des jüdischen Reiches seine dichterische Ernte lag: In der babylonischen Gefangenschaft. Nicht Ruhm und Glanz, nicht Heldentum und Seelengrösse reizen ihn zur Darstellung; es ist immer wieder der Sturz, die Vernichtung, der Fluch, die Thräne, was er auszudrücken gewillt. Die „Hebräischen Melodien" sind ein Beweis künstlerischer Selbsterkenntnis — er kannte sich als den grössten Dichter des Schmerzes in all seinen tausend Spielarten, aber auch nur des Schmerzes. Sie bieten vor allem einen interessanten Beweis der Geschicklichkeit, mit der ein Genie aus dem fernabliegendsten Gegenstand, dem willkürlichst ihm vorgelegten und von ihm ergriffenen Stoff die ihm verwandten Elemente abzusondern und die für seine eigentümliche Vortragsmanier geeignetsten Motive auszuscheiden vermag.

Die unauslöschliche Flammenspur, welche kometenhafte Lichtkörper auf ihrer Bahn hinter sich zurücklassen, wird bleicher und bleicher mit der Zeit, bis das blöde Auge spätester Nachkommen sie kaum mehr zu unterscheiden vermag. Der Einfluss, den die beiden grossen Männer dieses Jahrhunderts, welche, an der Schwelle desselben auftretend, es wie ein Atlas hoch gen Himmel hoben,

die beiden N. B., Napoleon Bonaparte und Noël Byron, ausübten — die weltbestimmende Wirkung ihrer Thaten und Gedanken und ihres gesamten Auftretens, welche ihre Zeitgenossen bereitwillig anerkannten, wird heut angezweifelt, bekrittelt und häufig ins Lächerliche gezogen. Dass die französische Romantik, diese in die Politik genau so tief wie in die Litteratur einschneidende Bewegung; dass die italienische und spanische Poesie, ebenso wie die aktiven Freiheitsbestrebungen in Italien, Spanien und Hellas; dass die ganze jungdeutsche und die gesamte slawische Litteratur rundweg von Byron nicht etwa beeinflusst, sondern erzeugt sind — bedarf zwar kaum eines Beweises. Aber man glaubt heut eben nicht mehr, dass die Worte der Dichter und Gedanken der Philosophen das eigentlich Aufbauende und Bestimmende in der Geschichte der Völker bedeuten — heut wird alles mit Blut und Eisen „gemacht". Aber wenn auch der Goethe'sche Faust zur Abwechselung das Axiom bekräftigt: „Im Anfang war die That," so wird's im allgemeinen wohl doch beim alten bleiben und „Logos" das „Wort" bedeuten. Im Anfang ist das Wort und dieses wird dann erst Fleisch, d. h. That. Und zwar wird das Wort wohl immer die That gebären, doch nicht immer umgekehrt die That das Wort. Die Litteratur bestimmt die Geschichte, aber die Geschichte nicht immer die Litteratur. So bleibt denn die rohe matter-of-fact-Weisheit, die stupide Thatenseligkeit sehr häufig unfruchtbar, wie man das vielleicht an einer uns naheliegenden Epoche bemerken wird, da sie eben das einzig Weitererzeugende, den Logos, nicht aus sich zu gebären vermag. Nein, Byron hat keine Schlachten gewonnen, erst am Schluss seiner Laufbahn nahm er aktiven Anteil an dem Kampf gegen die Reaktion — aber seiner Zeit galten Childe Harold, Don Juan, Kain als volllötige „Thaten". Ist doch jede grosse Schöpfung, wie die Göttliche Komödie, das Verlorene Paradies, Lear, Hamlet, Faust, die Sixtina, die Fresken Michelangelos, eine weltbewegende That des Menschengeistes, in seiner Allgemeinheit aufgefasst (denn die Stimmung und das

Streben der ganzen Zeit hat im geheimen daran mitgewirkt), eine ewige Wahrheit, eine neue wunderbare Entdeckung und ein neuer überraschender Beweis menschlicher Geistesgrösse wie nur irgend eine Entdeckung von Newton und Kopernikus. Ja, Byron brauchte es gar nicht bildlich aufzufassen, wenn er sich scherzhaft den „grossen Napoleon im Poetenreich" betitelt und spottend fortfährt:

„Doch Juan scheint mein Moskau und Faliero
Mein Leipzig, und mein Waterloo scheint Kain."

Diese dichterischen Produktionen sind ganz wörtlich verstanden Schlachten, die das Genie der Heiligen Allianz aller Zeitvorurteile liefert, freilich mit dem Unterschied, dass die einmal verlorenen Schlachten der Waffen für immer geschlagen sind, während die Schlachten der Idee selbst noch in letzter Instanz gewonnen werden.

Wie solche Gedanken und Stimmungen, die ein Genie seinen Zeitgenossen überliefert hat, noch nach seinem Tode zur Herrschaft gelangen, davon können wir ein ergötzliches Zeugnis anführen. — Bekanntlich wird der Einfluss Byron's auf sein Vaterland stets als der geringste geschildert. Dass aber trotz alledem der Byronismus unauslöschliche Wurzeln schlug, erhellt uns deutlich aus einem Buch aus dem Jahre 1832, acht Jahre nach dem Tode des Lords.

Es ist in rosa Seide gebunden, und die Titelvignette stellt eine prachtvolle Urne auf einem Sockel dar. All diese drohenden Anzeichen verraten, dass man es mit einem Keepsake zu thun hat, Londoner Almanachs, in denen Lords und Ladies ihre Poesie abladen und die als Müll — sagen wir: Rosenpfühl — dienen für alle dichterischen Absonderungen der englischen Aristokratie.

Da steht gleich die Liste der diesjährigen Mitarbeiter. Pompös! Unter einem „right honourable" thut es der Herausgeber nicht. Lords, Marquis, Earls, Baronets „sehr ehrenwerte" Herren, vornehme Geistliche, Gräfinnen, Ladies aller Rangabstufungen — endlich auch ein paar plebejische Berühmtheiten nebenbei. Da ist Theodore Hook, der pikante Klatsch- und Anekdotenerzähler des

High Life, mit einer mittelmässigen Novelle vertreten. Desgleichen sind da Sheridan Knowles und „der Autor von Frankenstein", die geniale Gattin des grossen Verkannten Shelley, welche bekanntlich in Genf mit Byron um die Wette Geistergeschichten schrieb, deren Ergebnis ihr „Frankenstein" und sein Fragment „Vampyr", welches letztere von dem Charlatan Polidori weiter ausgeführt und betrüglicherweise unter dem Namen Byron's publiziert wurde. Endlich kommt da auch ein gewisser Walter Scott vor, ganz hinten auf Seite 293, gewissenhaft aufgeführt und betitelt als „Sir Walter Scott, Baronet". Ja, der Keepsake giebt jedem den ihm gebührenden Titel! — Nun aber bleibt, nachdem wir fürs erste den Inhalt von diesen plebejischen Ingredienzen gereinigt haben, die Betrachtung der eigentlichen Hauptmasse in ihrer Gesamtleistung ein imposanter und anregender Anblick. Den eigentlichen Kern bildet ein Essay von Erzdiakon Spencer über die „Moral in Byron's Schriften", und obwohl der ehrwürdige Herr die bekannten verbrauchten Phrasen mit seltener Beharrlichkeit wieder in Kommission nimmt, so wäre es ein Segen vom Himmel, wenn deutsche Orthodoxe im stande wären, eine ähnlich stil- und massvolle Abhandlung zu liefern. Obwohl der Erzdiakon sich zu der kräftigen Sentenz aufschwingt, Byron's Lorbeer sei der Kranz eines „heidnischen Wüstlings, der im Hochmut des Genies auf den Blumen der Tugend herumtrample, um einen vorübergehenden Wohlgeruch hervorzulocken", hat der geistliche Herr dennoch auch einen Blick dafür, dass Byron's Schilderung der Leidenschaften schrecklich wahr und seine Gemälde der Tugend wunderschön seien. Ja er giebt zu, dass aus seiner schwarzen Seele fast jede Minute ein Meteor aufsteige, noch glänzender durch die Finsternis, aus der es geboren ward, und dass es Momente gebe, wo alle Wolken zu weichen schienen und die Sonne zum Durchbruch komme. Der ganze Aufsatz zeigt deutlich, ein wie lebendiges Interesse man noch damals den Schriften und dem Leben des Dichterlords entgegen brachte. Wie tief gewurzelt der Einfluss seiner Poesie noch damals war, erhellt

aber am deutlichsten aus den Versen, die hier von Lords und Ladies verbrochen werden. Da ist Lord John Russel, der à la Don Juan „London im September" beschreibt; da teilt uns ein „honourable" Berkeley Stanzen mit, die mit der üblich „bitteren Thräne" enden; da ist ein Anonymus, der mit rührender Treue ein Jugendgedicht Byron's kopiert: „weil eine Lady von dem Autor ein paar Verse wünschte." Einen höheren Flug nimmt schon der honourable H. Cradock, welcher über den Ruinen Granadas 1820 sich in Betrachtungen ergeht, die eine wunderbare Ähnlichkeit mit Versen in Childe Harold und anderen geringfügigen Passagen in „Corsar" und „Giaur" aufweisen. Der Dichter gesteht auch selbst, wie oft er „gestöhnt habe, die Tiefe des Elends von Griechenland zu sehen," unstreitig eine sehr selbständige Begeisterung nach Byron's griechischen Epyllien. Freilich zweifelt der treffliche Beobachter, ob Hellas „wirklich gross und frei gewesen sei, das Albion jenes Archipels" — eine scharfsinnige Skepsis, die in der unverfrorenen Umstülpung der möglichen Vergleichsobjekte jene harmlose Selbstbefriedigung eines echten Briten atmet, wie sie einem Sohn dieser glücklichen Inseln gebührt.

Lord Holland, der alte Freund Byron's, liefert ein paar hübsche Sonnette, Lord Mahon ein Byronisches „Totenlied" und ein Mr. Bernal, M. P., beschreibt im Genre der biblischen Poesie Byron's „Die Busse von Niniveh". Höchst komisch macht sich ein Epigramm von Lord Ashtown auf das Grab seiner Lieblingsdogge, eine Nachäffung der bekannten Liebhaberei Byron's für Hunde und speziell seiner Inschrift auf das Grab seines Neufoundländers Boatswain. Lord Morpeth fühlt am Abend die durch Byron Mode gewordene, nicht mehr ungewöhnliche Schwermut, seufzt aber am Ende schwindsüchtig nach den „Gefilden da droben" — welche poetische Modesehnsucht auch Lord Dover als Schlusswendung benutzt. Dieser junge Edelmann verbricht nämlich ein langes Gedicht „Das menschliche Leben", dessen Inhalt mit anmutender Pietät frei nach Byron gestohlen scheint. Aber nein, das ist falsch!

Die Untersuchungen, die er anstellt, wirken ja entschieden originell, schon durch die naive Kindlichkeit der Behandlung. Der würdige Poet hat nämlich erfahren, dass das Ende von allem „enttäuschte Hoffnung nebst Elend" sei. Der Krieger fällt auf dem Schlachtfeld, was man bekanntlich (nach Byron) „das Grab des Ruhmes" schimpft. Dem Seemann geht's nicht besser, der Staatsmann hat mit Neid zu schaffen oder dem Fluch des Volkes. Der Jurist stirbt, ehe er ein Vermögen gemacht hat — ein merkwürdiger Umstand, der ja auch nur Juristen begegnet. Aber der eigentliche Kummer ist das Schicksal des flammenden Poeten, „zu welchem Ruhm kommt gar nicht — oder, wenn er kommt, zu spät"! Ebenso geht's dann noch laut Lord Dover dem Kaufmann, dem Gelehrten u. s. w., welche offenbar selbst gemachten Erfahrungen er mit altklugem Ernst zum besten giebt. Ansprechend klingt jedoch die Idee, dass auch der Müssiggänger dem allgemeinen Los nicht entgehen kann, da er die nutzlosen Tage, die vergeudeten Jahre bedenkt. Hier folgt der edle Herr entschieden der Lehre des Dichterlords, nur zu schildern, was man selbst erfahren hat. — — Ehre, dem Ehre gebührt! So viel auch Byron über die „Blues", die Blaustrümpfe, gespottet hat, er würde angesichts dieses Keepsakes gestehn, dass von seinen zwei bestverachteten Klassen, den „Blues" und „Bores", doch Bores wie Lord Dover die schlimmeren sind. Nur die schriftstellernden Damen retten die Ehre der Musen in diesem Almanach noch zur Not. Da ist L. E. L., hinter welchen Initialen man Lätitia Emily Landon, die zweitberühmteste Lyrikerin Englands, in diesen schüchternen Erstlingsversuchen vermutet; da ist eine satirische Gräfin Morley, die mit vielem Humor eine Wasserpartie beschreibt, und da ist gar Byron's eigene alte Freundin, die durch die „Conversations with Lord Byron" bekannt gewordene Gräfin Blessington. Sie steuert hier zwei Gedichte bei, die aufs bedenklichste byronisch angehaucht sind. Lady Emmeline Stuart Wortley widmet sich mit Eifer Byronischen Reminiszenzen nach der Seite des Orientalischen hin.

So rührend alle diese Nachempfindungen Byronischer Stim-

mungen und Ausbrüche nachgeäffter Schmerzen erscheinen mögen, so bleibt es doch dankenswert, dass diese fashionable Spielerei ankündigt, wie innig jeder Dandy und jede Salondame die herrschende Nachempfindung adoptiert hatte. Jedenfalls bleibt dies arglose Büchlein ein notorischer Beweis für den tiefen und nachhaltigen Einfluss der Byronischen Poesie.

Um die Darstellung dieses einen grossen Dichters wird sich daher wesentlich unsre Beleuchtung der englischen Litteratur im 19. Jahrhundert drehen. „In hoc signo vinces", nur in diesem Zeichen erkämpft der Geist des Jahrhunderts sich einen siegreichen Ausgang aus der überreichen Wirrnis der sich drängenden erdrückenden Probleme nationaler und sozialer Natur.

Mit dem Vorläufer Byron's beginnen wir die neue Zeitrechnung einer poetischen Wiedergeburt.

Schlussbemerkung.

In dem folgenden Teile dieses Werkes werden wir die „Geschichte der Englischen Litteratur im XIX. Jahrhundert" zu entrollen versuchen. Halten wir dabei genau den Zeitpunkt im Auge, mit welchem die „Klassizität", diese Stieftochter der schöpfungsfrischen Renaissance, ihren letzten Markstein fand.

Das Flanellwämschen Pope's und die Battistgespinste seiner Nachfolger zerrissen. Der Seufzer: „Natur, Natur!" drohte alle Wespentaillen zu sprengen.

Man folgte dem zerlumpten Korybanten, dessen Wahnsinnblick ein morsches Jahrhundert anzündete, in den Wald von Ermenonville und Savoyens Alpen, und haschte begeistert nach den Funken, die von Rousseau's Fackel stoben.

Und endlich schwang sich eine neue wahre Poesie zu den Wolken empor, wie die schottische Heidelerche des Ettrikschäfers Hogg, ein „Cherub des Wohllauts", dessen Liebe auf Erden ihr Nest baut, aber dessen Lied im Himmel lebt. Alle Herzen flogen empor zu der Sonne der Freiheit, die als Herold eines neuen Schöpfungstages zu flammen schien — um nur zu bald blutrot in düsteren Nebeln unterzugehn.

Der erste Teil dieser Litteraturgeschichte hat in Shakespeare, der zweite in Byron seinen Mittelpunkt. Bei dem Auftauchen der Zentral-Genies, der abschliessenden Vereiner einer Kulturepoche, die das Ei des Kolumbus finden, stossen wir stets auf die gleichen Wesensbedingungen, dieselben atmosphärischen Erscheinungen.

Aus tiefstem Abgrund gellte Faust-Marlowe's Angstschrei empor:

„Seele, wandle dich zum kleinsten Tropfen
Und fall' ins Weltmeer, dass dich keiner findet!"

In das Weltmeer der Shakespeare'schen Dichtung zerrann dieser Strom, als eine Blase Schaumes gilt dem blöden Auge der Nachwelt der Geist, der sich mit Recht für den frischen Urquell der nationalen Dichtung hielt. Und doch steckte in ihm ein Elementardichter, ein Michelangelo der Tragödie.

Dem Burns, als Vorläufer Byron's, sollte es besser werden. Man wurde ihm völlig gerecht. Sein Leibliches aber ging eben so jäh und kümmerlich unter, wie dasjenige Marlowe's. So vollziehen sich im ewigen Kreislauf der Dinge überall dieselben Erscheinungen. Wie Herder in seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte" und Buckle in seiner „Geschichte der Zivilisation in England" nach festen historischen Drehungsgesetzen forschten, so wird dies auch in der Litteraturgeschichte versucht werden müssen.

Namen- und Sachregister.

Ein * vor dem Namen zeigt an, dafs Dichtungen des Betreffenden in Überfetzung mitgeteilt find.

Addison 179 ff.
Akenside 241.
Arbuthsnoth, John 225.
Ashtown, Lord 361.
Aufklärer, Die 174 ff.

*Balladen Schottlands 256 ff.
Beattie 242.
Beaumont und Fletcher 105. 108.
Behn, Aphra 163.
Berkeley 361.
Bernal 361.
Björnson 332. 346 ff.
Blessington, Gräfin 362.
Browne, Ch. L. 205.
Buckle 33.
Buckingham, Herzog von, 161.
Burney, Miss 204.
Burny, Miss 270.
Butler und Bunyan 137 ff.
Byron 309. 324. 325. 336/337. 352 ff.

Calderon 56.
Carlyle 34. 220.
Chateaubriand 284.
Chatterton, Thomas 249/250.
Chaucer, Geoffrey 8/9.
Collier, J. 162.
Collins 242.
Colman 212.
Congreve 165.
Cowley, Abraham 134.
*Cowper 246 ff.
Crabbe, George 248.
Cradock, H. 361.
Cumberland 205.
Danilewsky 336/337. 338. 340. 341.

Davenant 134.
Defoe, Daniel 198 ff. 210.
Denham 134.
Dover, Lord 361/362
Doyle, Sir Francis 70.
Drama, das Nationale 14 ff.
Drayton 134.
Dryden, John 168 ff.

Edgeworth, Miss 204.
Etherege, George 165.

Farquehar 165.
Fay, Th. S. 205.
Fielding 206 ff.
Foote, Samuel 213.
Ford, John 107/108.
Fletcher, Gebrüder 134.
Friesen, H. v. 53. 75.

Garrick 212.
Gay, John 192. 215.
Geist der russischen Litteratur, Der 330 ff.
Geist des Jahrhunderts in der französischen Litteratur, Der, 283 ff.
Gibbon 270/271.
Glover 243 ff.
Godwin, W. 205. 235.
Goethe 346.
Gogol 340 341.
Goldsmith, Oliver 203/204. 212. 242.
Gower, John 6.
Gray 242.

Halifax, Lord 185.
Herrick, Robert 135 ff.
Holland, Lord 361.
Hook, Theodore 359.
*Hugo, Victor 285 ff. 292 ff.
Jahrhundert, Das jüngste, der Litteratur 283 ff.
Johnson, Dr. Samuel 182 ff.
*Jonson, Ben 100 ff. 105 ff.

Knowles, Sheridan 360.
König Karl und Oliver Cromwell 124 ff.

Lamartine 284/5.
Landon, Lätitia Emily 362.
Lee, Nathanael 173.
Lenau 319. 324.
Lermontow 342 ff.
Lessing 287.
Lewis, Mathew Gregory 269.

Lillo, George 205.
Lily 25.
Loke 177/178.
Lyrik der Kavaliere, Die, 132 ff.

Macpherson, James 261 ft.
Mahon, Lord 361.
Makenzie 205.
Marlowe, Christofer 109 ff.
Massinger, Philip 107.
Maturin, Ch. R. 269.
Milton 139 ff.
Moore, E. 205.
Montague, Lady Mary Wortley 231 ff.
Morley, Gräfin 362.
Morpeth, Lord 361.
Musset, Alfred de 308 ff.

Naturbeschreibung, Die didaktische 239 ff.
Norwegische Litteratur, Die. 345 ff.

*Ossian 261 ff.
Otway, Thomas 165. 172/173.
*Ovid 288 ff.

Philip, Sir 25.
Planche. G. 321.
Poe, Edgar 319.
Polidori 360
Pope 186 ff.
Prior, Matthew 192.
Puritaner und Kavaliere 123 ff
Puschkin 338. 341.
Puttenham 10.

Ramsay, Allen 280.
Ravenscroft 173.
Reaction des nationalen Geistes, Die 196 ff.
Reformation und Renaissance 15 ff.
Revolution, Die französische 282.
Richardson, Samuel 200 ff.
Robertson 275.
*Rogers 133.
Roman und Bühne 197 ff.
Rückkehr zur Natur, Die 237 ff
Russel, Lord John 361.

*Sagen, Irische 251 ff.
Sagen und Lieder Altenglands. 255/256.
Sakville, Thomas 24. 26.
Sand, Georges 311.
Scott, Walter 360.
Scherr, J. 33.
Schlussbemerkung 363.
Schule, die französische 157 ff.
Sellwyn George 270.
Shakespeare 30 ff.
Shakespeare's Biographie 38 ff.
Shakespeare's Jugenddramen 43 ff.
Shakespeare's historische Dramen 45 ff.
Shakespeare's Charakterdramen 56 ff.
Macbeth 58 ff. — Lear 67 ff. — Othello 70 ff. — Hamlet 73 ff. — Cymbeline 75. — Mass für Mass 75. — Kaufmann von Venedig 76 ff. — Romeo und Julia 81. — Antonius u. Kleopatra 82.
Shakespeare's Komödien 83.
Shakespeare's Wintermärchen 84.
Shakespeare's Troilus u. Cressida 85 ff.
Shakespeare's Sonette 87 ff.
Shakespeare's Sturm 91 ff.
Shakespeare-Litteratur 95 ff.
Shakespeare's Rivalen 103 ff.
Shenstone 242.
Sheridan, Richard Brinsley 213 ff.
Sidney, Sir Philipp 24.
Sittenkomödie, die moderne 159 ff.
Smith, Adam 275.
Smollet, Tobias 211/212.
Spencer 360.
Spenser, Edmund 10/11.
St. Beuve 327.
Steele 179.
Sterne, Lawrence 226 ff.
Surrey, Howard, Graf 24.
Swift, Jonathan 216 ff.

Tattet, Alfred 312.
Temple, Sir William 162.
Thakeray 226.
Thomson 239/240.
Thorsch, R. 332.
Turgenjew, Iwan 331 ff.

Vanbrugh 165.
„Visionen des Pierce Ploughman", Die 6.
Volkspoesie, Die 250 ff.

Waller 134.
Walpole, Sir Horace 269/270.
Wollstonecraft, Mary 235.
Wortley, Lady Emmeline Stuart 362.
Wyatt, Sir Thomas 24.
Wycherley 164. 166/167.

Young 239. 241 ff 280.

Zola 330. 333.

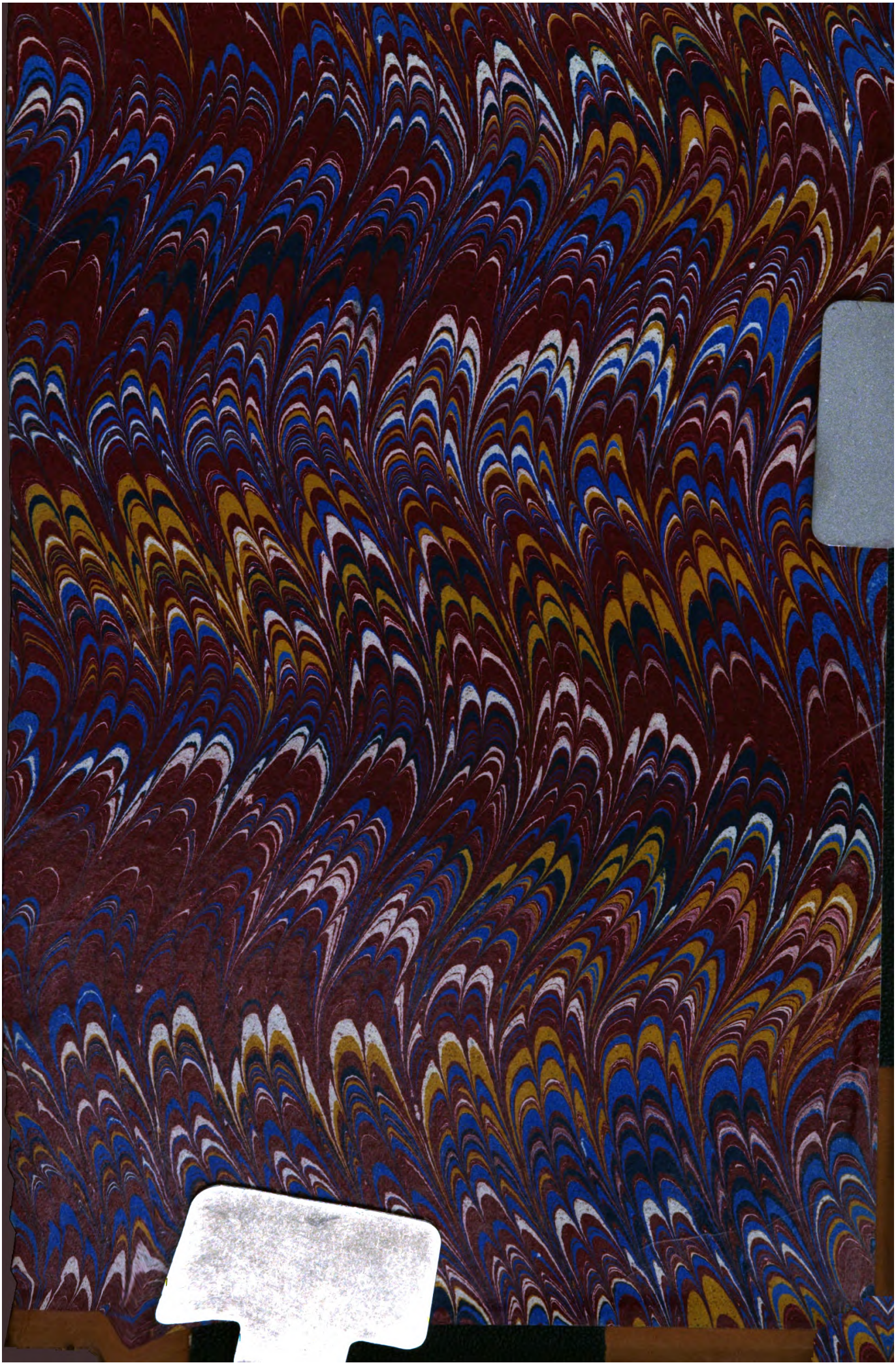
Druckfehler-Berichtigungen.

Band I.

Seite 89 Zeile 12 von oben lies für „wayes“: „waves“.
- 85 - 10 von unten - - „die“: „der“.

Band II.

Seite 30 Zeile 14 von oben lies für „Horship“: „Worship“.
- 69 - 12 - - - - „fruchtbar“: „furchtbar“.
- 83 - 18 - - - - „He“: „We“.
- 86 - 9 - - - - „Tinck“: „Tieck“.
- 99 - 4 - - - - „alore“: „alone ‘.
- 237 - 32 - - - - „Clare“: „Clans“.
- 367 - 27 - - - - „es“: „sie“.
- 383 - 20 - - - - „Graslegenden“: „Gralslegenden“.
- 481 - 4 - - - - „Hass“: „Hast“.
- 481 - 21 - - - - „arocond“: „around“.
- 522 - 17 - - - - „behandelt“: „behandeln“.
- 550 - 6 - - - - „verlautbar“: „verlautbart“.
- 561 - 10 - - - - „discoper“: „discover“.
- 564 oben die Anführungsstriche hinter dem ersten, statt hinter dem zweiten Absatz zu lesen.

Seite 564 Zeile 7 von unten lies für „Ozal“: „Opal“.

Druck von August Pries in Leipzig.