

## Eine Dichterehe.

Von

Marie Gothein.

II.

Robert Browning.

Der Gatte hatte mit dem Tode dieser zarten Frau alles verloren, was seine tiefste menschliche Persönlichkeit berührte, es schloß sich in seinem Innern eine Quelle, die höchstens noch für den Sohn, den sie ihm ließ, offen stand. Er lebte noch achtundzwanzig Jahre, um im unermüdlischen Schaffen seine größten Werke zu vollenden, aber etwas von Heimathlosigkeit ist ihm eigen, trotzdem er es erlebte, in seiner Heimath als großer Dichter und Liebling der Gesellschaft gefeiert zu werden, trotzdem er nach dem Tode seiner Frau in London sich niederließ und halb wider seinen Willen dort blieb, trotzdem man noch zu seinen Lebzeiten eine Gesellschaft gründete, deren Mitglieder sich seine Apostel nannten und es sich angelegen sein ließen, seine Lehre der Welt zu vermitteln. Er nahm alles hin, vergalt es mit Freundlichkeit, Güte und Freundschaft — und blieb doch im Innern ein Einsamer, dem es nur einmal in seinem Leben vergönnt gewesen war, sich ganz einem Mitwesen aufzuschließen. Browning bewunderte seine Gattin auch als Dichterin aufs Höchste, es war kaum eine poetische Uebertreibung, wenn er in einem seiner Gedichte von ihr sagt:

„Der liebste Dichter, den ich je gekannt,  
Der beste, liebste, größte für mich.“

Was er an ihr so hoch schätzte, das war die leichte Schaffenskraft, die stete Bereitschaft für den Dichtersflug, und daß sie, die so abgeschlossen von der Welt lebte, einen so weiten Blick hatte. „Die einfache Wahrheit“, schreibt er 10 Jahre nach ihrem Tode an eine Freundin, „ist, daß sie der Poet war und ich im Vergleiche mit

ihr „the clever person“, — denke an ihre begrenzte Erfahrung in allen Dingen, und was sie daraus machte.“ So hoch auch Elizabeths Dichtung steht, so überschätzt hier Browning selbst doch etwas das Temperament im Verhältniß zum Geschaffenen, zur Leistung, nach der allein wir Nachlebenden und Genießenden einen Dichter beurtheilen werden; so reich an Tiefe und Schönheit auch der Dichterin Werke sind, sie selbst hat am besten erkannt, daß sein Geist ein königlicher war, daß er ein Führer und Pfadfinder in dem Reiche der Dichtkunst war, ein Platz, auf den sie niemals Anspruch erhoben hat.

Browning hatte im Jahre 1832 als Zwanzigjähriger seine Wirksamkeit als Dichter begonnen, in denselben Jahren, als der Tod unter den großen Geistern deutscher und englischer Zunge eine reiche Ernte hielt, wo innerhalb weniger Jahre in Deutschland Stein, Niebuhr, Schleiermacher, Hegel und Goethe ihre Augen schlossen, wo in England Scott, George Crabbe, Coleridge, Charles Lamb hingerast wurden, nachdem schon im Jahrzehnt vorher die jugendliche Generation von Keats, Shelley und Byron gestorben war. Von den eigentlichen Gründern der romantischen Bewegung blieb fast nur noch Wordsworth zurück als ein Veteran seiner Generation. Ihm erkannte seine Zeit willig den Ruhmestitel zu, daß er die Dichtkunst befreit hatte von der Konvention des XVIII. Jahrhunderts und sie zurückgeführt hatte zur Natur, er hatte sie gelehrt, wieder mit eigenen Augen zu sehen und mit eigener Sprache auszusprechen, was man innerlich empfand. Die Natur war ihm keine todte Masse und kein Speicher für poetische Bilder, sondern ein geistiges Lebewesen, von gleichen Lebenswellen durchfluthet wie die menschliche Seele. Der Mensch selbst war für Wordsworth nur ein Stück dieser Natur, und ihm, dem da konnte

„die niedrigste der Blumen geben  
Gedanken, die zu tief für Thränen liegen“

war der Mensch nur gleichsam die Hülle, das Gefäß für diese Gedanken und Empfindungen; der Mensch als Individuum, als konkretes Wesen hingegen drohte bei ihm unterzugehen, oder trat doch zum Mindesten in seiner Dichtung stark zurück.

Der Fortschritt der Seelengeschichte der Menschheit aber bewegt sich in Wellenbewegungen, und die Ideale, die eine Generation sich mit Kämpfen errungen hat, sieht schon die nächste als courante Münze an und die folgende greift leicht zurück zu denen der Vor-



väter. Die vielgeschmähten Klassizisten hatten einst um Pope geschaart erklärt: „Es giebt nur ein wahres Thema für die Dichtkunst und das ist der Mensch“, die Romantiker hatten hiergegen, wie gegen Alles, was zum Kanon des gehäßten Klassizismus gehörte, protestirt. Jetzt erstand in dem jungen Browning ein Dichter, der bereit war, mit seiner ganzen Lebensarbeit diesen alten Satz zu vertheidigen.

Allerdings war es ein ganz anderer Mensch, den Browning in seiner Dichtung schildert, als der zwar geistreiche, aber einseitige, in Konvention erstarrte Mensch der klassizistischen Dichtung. Auch selbst da, wo die englische Literatur des XVIII. Jahrhunderts sich frei machte von dem Regelzwang des Klassizismus und wie im Roman und der Sittenschilderung Ansätze zu individualistischer Gestaltung zeigte, schafft sie Typen, d. h. Träger einer oder mehrerer Haupteigenschaften, die sich an geeigneter Stelle in Handlung umsetzen; von solchen festumrissenen Linien abzuweichen, würde für jene Zeit einem Verzeichnen des Bildes gleichgekommen sein; alle diese Eigenschaften sind fest umgrenzt, so komplizirt auch die Handlung und Situationschilderung sein mochte. Die Menschen sind daher einfach; einheitlich nannte man das. Solche Typen schildert nicht nur das ganze XVIII. Jahrhundert, nein, auch die Dichtung Scotts, Byrons, ja aller Romantiker schafft nach dieser Richtschnur ihre Gestalten.

Mit dieser Tradition in erster Linie bricht Browning. Für ihn ist der Mensch nicht nur nicht ein einfaches Wesen, sondern schon die einfachste Handlung, die er vollbringt, setzt ein höchst komplizirtes Zusammenwirken verschiedenster Empfindungen voraus. Und uns einen Einblick zu gestatten in das vielfarbige Gebilde, welches wir Seele nennen, das ist das Lebenswerk dieses zielbewußten Dichters. Von dem ersten Werke an, das er noch unsicher und stammelnd hervorbrachte, bis zu seinem letzten, das an dem gleichen Tage erschien, an dem der Achtundsiebzigjährige seinen letzten Athemzug that, ist er auf dieser einen Bahn fortgeschritten, ohne sich durch äußere Einflüsse irgend welcher Art ablenken zu lassen. Schon in der Vorrede zu einem seiner frühesten Werke, zum Paracelsus, spricht er dies aus: „Dies Werk ist ein Versuch, die gewöhnliche Methode der Schriftsteller umzukehren, deren Ziel es ist, irgend ein Phänomen der Seele oder die Leidenschaften durch die Wirkung von Personen und Ereignissen hervorzubringen, ich im Gegentheil, anstatt durch eine äußere Maschinerie von Geschehnissen die Krisis zu schaffen



und zu entwickeln, suche möglichst genau die Stimmung selbst in ihrer Entstehung und ihrem Fortschritt zu schildern . . .“

Browning brachte zu diesem Werke zwei unumgängliche Eigenschaften mit, einmal eine seltene Fähigkeit, sich alle Gebiete des menschlichen Geistes zu eigen zu machen, und seine Kenntnisse wie seine scharfe Beobachtung der Welt in einem wunderbaren Gedächtniß aufzubewahren, und sodann die Fähigkeit, sich in die geheimsten Falten eines fremden Geistes zu versetzen, ja gleichsam sich selbst in ihn zu verwandeln; darin ist er vielleicht bei aller Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel nur mit Shakspeare zu vergleichen. Und mit diesem Großen theilt er auch die überschwengliche Vielseitigkeit, die Fülle der Individualitäten, die er geschaffen hat: so reich auch das Leben ist, das sich in Handlung äußert, reicher ist doch das, welches sich in der Seele des Menschen abspielt; eine Handlung kann der andern gleich sehen, niemals aber die Seele eines Menschen der eines andern. Um uns in diese verborgenen Kräfte der Seele hineinzuführen, wählt der Dichter das rein dramatische Ausdrucksmittel des Monologes und des Dialoges; von dieser Form ist er nur sehr selten abgewichen und auch dann meist nur scheinbar. Wie sehr er selbst diesen Weg für den einzig richtigen hält, das zeigt die Verachtung, mit der er über die Novellendichter in einem Briefe an Elizabeth urtheilt: „Was für leichte Arbeit doch diese Novellisten haben! ein dramatischer Dichter muß Dir für seine Männer und Frauen Liebe und Bewunderung erwecken — sie müssen selbst Alles thun und sagen, was zu sehen und zu hören ist — es wirklich vor Deinem Angesicht thun, in Deine Ohren sagen, und es steht völlig in Deiner Macht, zu benennen und zu charakterisiren, was so gesagt und gethan wird und daher zu loben oder zu tadeln, und wenn Du es nicht selbst bemerkst, so steht kein Autor neben Dir, um es Dir zu sagen. Diese Novellisten aber, mit einem Federstrich, der Wendung einer Phrase, vollbringen sie das Wunder —“.

War nun aber Browning ein dramatischer Dichter? Diese Frage ist zu oft aufgeworfen und bedingt verneint worden, als daß man sie nicht näher beleuchten mußte. Browning selbst hat sich immer dafür gehalten; das beweisen unumwundene Aussprüche, das beweisen die Titel seiner Werke „Dramatic Idyls“, „Dramatic Lyrics“, „Dramatis Personae“ &c. Wenn wir unter dramatisch das verstehen, was Browning eben in seinem Briefe so bezeichnet hat, also das dramatische Ausdrucksmittel der direkten



Rede, und hinzufügen, daß hierdurch eine Begebenheit uns unmittelbar vorgeführt wird, so daß sie sich ohne Nachhülfe der Schilderung vor uns abspielt, dann ist Browning ohne Zweifel durchaus ein dramatischer Dichter. Doch wir fassen den Begriff des Dramatischen auch enger und verstehen darunter das Bühnendrama, d. h. die Vertheilung einer in sich abgeschlossenen Handlung in einem gewissen Verhältniß auf eine Gruppe von Personen im Dialog.

Es ist gewiß bemerkenswerth, daß es in Brownings Schaffen zwar eine Periode gegeben hat, in der er ganz überwiegend sich dem eigentlichen Drama zugewandt hat, daß es aber einer äußeren Anregung bedurfte, um ihn dazu zu bringen, und daß es vielleicht auch ein äußerer Einfluß war, der sein Interesse völlig davon wandte. Der damals berühmte englische Schauspieler Macrady hat den Dichter, ihm ein Stück zu schreiben, da er scharfsichtig Brownings dramatische Begabung bemerkt hatte. Es schien für jene Zeit fast selbstverständlich, einen historischen Stoff zu wählen, und nach einigem Schwanken beschloß Browning, das Schicksal Straffords zu schildern, jenes Ministers Karls I., der sich der Strömung, die Karls Untergang anbahnt, entgegenwirft und seine treue Anhänglichkeit an den wankelmüthigen Monarchen mit dem Tode büßt.

Browning mußte jedoch bald nach den ersten Versuchen einsehen, daß die historischen Stoffe ihm nicht gut lagen. Schon in der Vorrede zu Strafford hatte er betont, daß er nicht „character in action“, sondern „action in character“ schildern wolle; er hat hierin mit einem Schlagworte das Wesen seines Dramas im Gegensatz zu der Tradition der englischen Bühne von der Renaissance her bezeichnet. Diese will durch die Handlung uns Einblick und Verständniß ihrer Charaktere eröffnen, während Browning auch hier uns den Seelenvorgang selbst, seine Motive und Kämpfe zeigen will, dem die Handlung nur als letzte sich nach außen hin offenbarende Konsequenz folgt. Eine verwickelte politische Intrigue wird aber einer solchen Behandlungsweise starke Hindernisse entgegenstellen, so daß diese Intrigue selbst wirr oder unklar erscheint.

Nach den ersten Versuchen wendet sich Browning denn entschlossen von der Historie ab, um erst in dem merkwürdigen Drama „Pippa Passes“ („Pippa geht vorüber“) seine ganze Eigenart zu offenbaren. Pippa Passes eröffnet den Reigen der „Bells and Pomegranates“, acht Nummern einer Reihenfolge sehr verschiedenartiger Gedichte, die in den Jahren 1841—1846 als einzelne Flug-



blätter erschienen. Den seltsamen Titel „Glocken und Granatäpfel“ erklärt Browning am knappsten in einem Briefe an Elizabeth Browning. Sie selbst hatte an das jüdische Priesterkleid, das mit Glocken und Granatäpfeln geziert war, erinnert und erhielt darauf als Antwort: „Die Rabbiner machen Glocken und Granatäpfel zu Symbolen für Nutzen und Vergnügen, Poesie und Prosa, Gesang und Predigt“.

Pippa passes bricht völlig mit aller dramatischen Tradition. Elizabeth Barrett spricht das Wesen dieses Dramas am besten in einem ihrer Briefe aus. „Du hast“, schreibt sie, „ein weites Gebiet umfaßt, von jenen hohen fernen Tönen des Mystizismus, die jenseits der Persönlichkeit liegen bis zum dramatischen Erfassen des Individuums in schroffer Naturwahrheit (gruff with nature)“. Zum ersten Male ist hier vielleicht das Wort mystisch in unserem modern-dramatischen Sinne gebraucht, nicht in dem romantischen Sinne, wie es Byron für seine Dramen, Coleridge und andere für ihre Balladen brauchten, nicht als das sichtbare Hineinragen des Ueber-sinnlichen in das Menschenleben, sondern als eine psychologische Unterströmung, als ein „jenseits der Persönlichkeit“ liegendes Ahnungsvermögen. Wir sind heute durch Maeterlinck und seine Schule mit solchen Vorgängen und der Möglichkeit ihrer Darstellung auf der Bühne vertraut. Mit der Gestalt des kleinen Seidenwebermädchens Pippa aus dem venezianischen Flecken Nsolo nahm aber Browning solche psychologische Offenbarung um ein halbes Jahrhundert voraus.

Das Stück besteht aus vier dramatischen Bildern, die untereinander in gar keinem stofflichen Zusammenhang stehen und von denen nur das letzte eine Beziehung auf Pippas Leben hat. Pippa feiert ihren einzigen Feiertag im Jahre, den Neujahrstag, an dem sie singend durch die Straßen zieht und vor den Häusern der vier, wie sie glaubt, glücklichsten Menschen von Nsolo, sich in ihr Schicksal, wie sie es sich ausmalt, hineindenkt. Alle diese Menschen aber stehen vor schicksalschweren Entschlüssen, auf deren letzte Wendung der Gesang der kleinen Pippa, die draußen vorüber zieht, einen entscheidenden Einfluß ausübt. Ahnungslos, halb wie ein Sendling Gottes, halb wie eine Somnambule, die unter dem Einflusse fremden Schicksals handelt, erscheint sie uns. Ihre Gestalt umschlingt wie mit einem Bande die vier Bruchstücke von Menschenleben, in die auch wir nur im Vorübergehen einen Blick haben werfen dürfen. Was uns der Dichter aber zu schauen erlaubt, sind



keine Thaten, nicht Handlung, nur ein Stück Menschenseele in ihrem eigenthümlichen Schwanken zwischen scheinbar freiem Willen und scheinbarer Bestimmbarkeit von außen, beides nur Faktoren, um den eigentlichen Grund, das Wesen der Seele zum Vorschein zu bringen. Die Szene schließt jedes Mal mit dem Fassen eines Entschlusses, ob die That gelingt und welche weitere Folgen sie für die Handelnden haben könnte, interessirt den Dichter nicht weiter.

Am deutlichsten tritt dies vielleicht in dem dritten der Bilder zu Tage: Luigi, ein begeisterter italienischer Patriot, theilt seiner Mutter seine Absicht mit, den Kaiser von Oesterreich zu ermorden, er fühlt, daß dies seinem inneren Rufe folgen heißt. Die Mutter, die den einzigen Sohn über alles liebt, sucht ihn begreiflicher Weise mit allen Mitteln der Ueberredung zum Bleiben zu bewegen, schon scheint es ihr zu gelingen, da singt draußen die kleine wandernde Pippa ein Lied vom guten König, dem gerechten Richter, den die Götter lieben, daß selbst die Schlange vor seinem Richterstuhl zurückweicht. Da springt Luigi auf: „jetzt aber sitzt die Schlange selbst auf dem Thron, sie heißt es zertreten;“ die Mutter kann ihn nicht mehr halten. Die Häfcher waren ihm auf der Spur, für jetzt entgeht er durch sein Fortgehen ihren Schlingen. Die That selbst aber und ihre Folgen bleiben für uns im Dunkeln.

Es liegt hierin gewiß eine Schwäche von Brownings Dichtung. Das intensive Interesse, daß er an den inneren Vorgängen nimmt, läßt Browning manchmal den Werth der That als produktives psychologisches Element unterschätzen. Wir würden heute nicht so ohne Weiteres die Möglichkeit, ein solches Stück wie „Pippa Passes“ auch auf die Bühne zu bringen, ablehnen, wie es in den Tagen seiner Entstehung geschah. Doch selbst die anderen Dramen Brownings, die nicht so radikal mit aller Bühnentradition brachen, waren für das Publikum jener Tage verloren. Browning übersprang in seinen Stücken eine ganze Periode der Entwicklung des Dramas: die Periode des Realismus, in der der Mensch als ein Produkt seiner lebensbildenden Kräfte, seiner Ahnen, seiner Umgebung, seiner Erziehung dargestellt wird; dort wird er aus seinem Milieu heraus erklärt, um ein Wort zu gebrauchen, das heute schon mehr als abgegriffen ist, aber für jene Periode so treffend wirkte. Erst nachdem die Dichtung es gelernt hat, von außen nach innen das Seelenbild eines Menschen zu verstehen, wagt sie es wieder, auch unabhängig davon die Seelenkräfte gegeneinander spielen zu lassen



— ein Ziel, das aber schon Browning mit vollem Bewußtsein in seinen Dramen verfolgt hat.

Der Dramatiker aber empfindet es stärker wie jeder andere Dichter, wenn die Zeit, für die er schreibt, ihn ablehnt. Das in erster Linie erklärt die Kürze dieser Dramenperiode. Das letzte Drama, das Browning verfaßte, nannte er „In a Balcony“. Nur eine Szene, nur drei handelnde Personen bietet es, das Stück ist abgerundeter, geschlossener wie die meisten andern, es fehlt die Handlung nicht, sie ist mit Spannung durchgeführt; was uns aber interessiert, ist doch wieder die blitzartige Beleuchtung der Tiefen der Seelen, die uns hier in wenigen Stunden, in denen die Handlung sich abspielt, gegeben wird.

Norbert und Constanze treffen sich, wie schon so oft, heimlich als Liebespaar auf dem Balkon. Heute aber, wie Norbert will, zum letzten Male heimlich. Er ist Minister der Königin, heute giebt ihm seine Herrin ein Fest, um seine Erfolge in ihren Diensten zu krönen und heute will er als Lohn die Hand der Geliebten, ihrer jungen Verwandten, erbitten. Constanze aber, die für den Ausgang fürchtet, nur Eifersucht bei der Königin voraussetzt, und daher Ablehnung, Verbannung und Armuth im Gefolge sieht, bestimmt den Geliebten, gegen sein besseres Wissen der Königin mit List die Zustimmung abzuschmeicheln. Er soll ihr vorspiegeln, daß er eigentlich sie liebe, seine Wünsche aber nie so hoch zu erheben wage und daher als eine Art Ersatz um die Hand ihrer Verwandten bitte. Die Königin aber, eine alternde, einsame, nach Liebe hungernde Frau hört aus Allem nur das Eine, daß ein Mann hier zuerst von Liebe zu ihr spricht. Plötzlich erwacht in ihr die lebenslang unterdrückte Leidenschaft. Constanze wählt sie zur Vertrauten, mit all der Besinnungslosigkeit und hinreißenden Kraft einer spät erwachten Liebe vertraut sie ihr, daß sie allen Schranken zum Troß Norbert zu ihrem Gatten erheben wolle. Constanze, aufs Aeußerste bestürzt, sieht keinen Ausweg, um den Geliebten zu retten, als auf ihn zu verzichten und ihm so wenigstens einen Thron zu sichern. Seine einfache Natur aber verschmäht, auf dieses Spiel einzugehen, er klärt die Königin selbst auf; — die tödtlich beleidigte Frau verläßt schweigend das Paar. In wenigen Minuten, das wissen die Zurückbleibenden, drängt sich für sie noch Leben und Liebe zusammen. Die Musik des Festes verstummt plötzlich und die Häfcher erscheinen.

Mit wenigen Strichen sind diese drei Charaktere lebensvoll



herausgehoben, der Hauptaccent liegt auf der leidenschaftlichen Beichte der Königin an Constanze. Sie ist wie Norbert eine durchaus gerade Natur, keineswegs ein Königin-Elizabeth-Charakter, den Constanze in ihr wittert, während diese selbst ein schwer faßbares Wesen ist, das mit seiner Unfähigkeit, das Leben einfach zu nehmen, allein diese Seelenintrigue herbeigeführt hat. Sie ist ein echtes Kind der Hofintriguenlust, in der sie aufgewachsen ist, und nur eines ist echt an ihr, ihre Liebe zu Norbert.

„In a Balcony“ ist das einzige Drama, das Browning während seiner Ehe geschrieben hat. Seine Gattin hat selbst wohl bei der völligen Abwendung von dieser Kunstgattung Einfluß auf Browning geübt. Sie hatte eine starke Abneigung gegen das Bühnendrama ihrer Tage. Schon in einem früheren Briefe schreibt sie ihm, „daß sie nicht begreifen könne, wie er es vertrage, seine Werke der großen Mühle des modernen Schauspielhauses anzuvertrauen, wo sie zwischen den Zähnen der gemeinen Schauspieler zermalmt würden . . .“ „Es ist das Theater, das die Dinge herabzieht, das moderne Theater, in dem wir keinen Altar mehr sehen.“ Und ebenso ablehnend spricht sie sich auch in Aurora Leigh aus. Gewiß beförderte sie damit nur einen Prozeß, der sich in Brownings Schaffen schon langsam selbst vollzog, die Rückkehr zum Monolog, von dem er ausgegangen war und den er auch während der Dramenperiode nicht ganz vernachlässigt hatte.

Mit diesem Monolog hat Browning sich eine ganz eigene dichterische Form geschaffen. Er ist bei ihm nie eine Schnovelle, oder eine Reihe von Selbstgesprächen in Art von Tagebuchaufzeichnungen, wie seine Frau ihn liebte und wie besonders Tennyson ihn vielfach angewandt hat. Doch unterscheidet sich sein Monolog, obgleich er nie erzählt, sondern durchaus dramatisch, unmittelbar den Seelenzustand wiedergiebt, auch auf das Wesentlichste von dem Monolog des Dramas Elizabethanischer Tradition. Dort ist der Monolog ein lautes Denken, er dient als künstlerischer Nothbehelf, um dem Publikum innere Vorgänge eines Charakters klar zu machen, die sich nicht im Dialog und nicht im Fortgang der Handlung ausdrücken lassen. Selbst Shakspeare läßt daher seine Personen oft Dinge im Monolog sagen, die sie allein zu sich selbst nie sagen würden, sondern die für das Publikum bestimmt sind. Browning dagegen schafft sich vor Allem eine Situation, in der die Seele sich zur Selbstoffenbarung drängt. Seine Monologe sind insgesammt Mittheilungen an eine stumme Person, die für uns meist durchaus



förperhaft ist. Gerade im Erfassen dieses fruchtbaren Momentes für die Seelenoffenbarung ist Brownings Kunst groß. Bald auf dem Sterbebette, bald am Beichtstuhle schließt sich die Seele auf; bald ist es die heftige Spannung vor einem großen Ereignisse, bald die Last unerträglicher Erinnerung oder das plötzliche Bewußtsein, daß das Leben gescheitert sei, das die Zunge löst, hier ist es der behagliche Ausdruck beim Glase Wein, dort der Schrei der Verzweiflung. Immer aber weiß der Dichter uns begreiflich zu machen, daß gerade in dieser Stunde diese Seele sich aussprechen mußte.

Schon das erste Jugendwerk „Pauline“ verräth die Sicherheit, mit der Browning nach dem Instrumente griff, auf dem er all sein Bestes, was er zu geben hatte, gespielt hat. Pauline ist ein Bruchstück, geplant war ein großes umfassendes Werk, in dem er augenscheinlich schon eine ganze Reihe psychologischer Bilder in dramatischem Kontrast plante. Er selbst sagt davon: „Nur dieser Felsen blieb von dem stattlichen Baum des Lebens, der in meinem Thoren-Paradies erwuchs.“ Pauline ist die stumme Person, die spät gefundene Geliebte, in deren Ohr mit fiebernder Hast der Sprecher mit seiner letzten Lebenshoffnung seine Beichte stammelt, die Beichte eines Lebens, das immer mehr wollte als vollbrachte, und an seinen eigenen Idealen scheiterte. Man hat immer wieder dieses Gedicht autobiographisch fassen wollen, trotzdem der alte Browning, als er zögernd den Neudruck zugab, abwehrend erklärte, daß es wie alle seine anderen Werke rein dramatisch sei, d. h. nichts als Aeußerungen imaginärer Personen. Doch geht man vielleicht soweit nicht ganz fehl mit dieser Behauptung, als wir in diesem Jugendwerke mehr von Brownings Persönlichkeit erfahren, wie in späteren. Wir erkennen seine literarischen Lehrmeister, an denen er seinen Stil modellt, er spricht seine Bewunderung direkt aus, so besonders für Shelley wie in der prachtvollen Stelle, wo er ihn als Sonnenwanderer (sun-treader) feiert.

Nicht mit Unrecht hat Browning hier, wie auch noch in anderen Gedichten, den Titel nach der stummen Person gewählt, sie ist durchaus wichtig und nothwendig, denn wie solch eine Seelenoffenbarung momentan ist, so ist sie auch bedingt durch die Umgebung und den Zuhörer, und nicht immer hören wir in solch einer Beichte unverfälschte Wahrheit; weil der Dichter ganz in seinen Personen redet, so ist das Bild oft sophistisch gefärbt, denn selbst



in solchen Stunden innerer Einkehr kann der Mensch noch ein Schauspieler vor sich selbst sein.

Browning ist nicht der erste gewesen, der komplizierte Charaktere geschildert hat, wer wollte das den Hamlet und Faust gegenüber behaupten, aber Browning richtete sein Augenmerk zuerst auf Charaktere, an denen die Dichter bisher gleichgiltig vorübergegangen waren, die weder durch ihre Thaten noch durch die Situation, in der sie uns erscheinen, interessant sind, und doch durch das eigenartige Bild ihrer Seelenkräfte fesseln. Browning hat selten gewaltige, die Geschichte der Menschen beherrschende Charaktere geschildert, unter seinen zahlreichen historischen und Künstlergestalten sind es nicht die auf der Höhe wandelnden, vom Erfolg gekrönten Eroberer, die ihn anziehen, er folgt vielmehr am liebsten den unbekannteren Gestalten, die auf Seitenwegen wandeln. Die vom Erfolg gekrönte That ist ja nur der letzte Ausdruck einer langen Kette von inneren Seelenzuständen, die oft bei jenen Stiefkindern des Glückes weit merkwürdiger sind. Keiner hat wie Browning das Pathos der Enttäuschung geschildert; man könnte für Brownings Gestalten das Goethesche Wort „es irrt der Mensch, so lang er strebt“ umdrehen in „es strebt der Mensch so lang er irrt.“

Solche Gedankengänge hatten einst den jungen Browning zu der Wahl seiner frühen Helden Paracelsus und Sordello geführt. Er hatte sich nicht abschrecken lassen von dem Zerrbild, das die Nachwelt von Paracelsus, diesem merkwürdigen, oft geschmähten und verkannten Pfadfinder der Wissenschaft, aufbewahrt hatte. Er versenkte sich in die Masse seiner Werke, in denen sich Mystizismus und klares naturwissenschaftliches Erkennen so seltsam mischten. Und nach diesen hat er dann eine Faustnatur geschaffen, einen Menschen, der zuerst und zu heftig an den Brüsten der Natur sog, für den Erkennen und Wissen das Höchste ist, der die Menschen mit Gewalt zu sich heraufziehen will und ihnen darum erliegen muß; um so mehr erliegen mußte, da bei ihm in dem Streit zwischen Liebe und Erkenntniß die zweite immer den Sieg davon trägt.

Das Gedicht enthält eine Fülle von Schönheit, aber schon für dieses Werk stellt der Dichter an seinen Leser die Forderung seltener Konzentration. Brownings Dichtung ist keine Erholungspoesie, sie verlangt ein Studium, das sie aber reichlich belohnt. Er sagt selbst, daß er niemals eine Dichtung hervorgebracht habe, die einem Müßigen als Ersatz für eine Zigarre oder ein Dominospiel gelten könne.



Die stärksten Anforderungen an ein aufmerksames Studium macht Browning in dem Werke, das ihn unmittelbar nach Paracelsus beschäftigte, in „Sordello“. Auch dieser eine Gestalt, welche die Nachwelt in widersprechenden, schwer vereinbaren Zügen aufbewahrt hat. Erst in neuester Zeit haben die Forscher ein klareres Licht auf den Troubadour Sordello geworfen, dessen Dante in der göttlichen Komödie als des Landsmannes seines Führers Vergil gedenkt. Brownings Sordello leidet nur noch in weit stärkerem Maße unter dem Fehler seiner historischen Stücke. Das Hauptinteresse liegt auch hier in dem „psychologischen Epos“, der Seelenentwicklung des Dichters Sordello, wie Browning ihn geschaffen hat, der an dem Zwiespalt des denkenden, grübelnden Dichters und des Mannes der That — und für beides fühlt er die Befähigung — zu Grunde geht. Browning hat sich selbst mit einem solchen Eifer in die verwickelste politische Geschichte jener Zeit der Kämpfe der Guelfen und Ghibellinen versenkt, daß er nun mit Anspielungen und Parenthesen ein gleiches Verständniß bei seinen Lesern glaubt voraussetzen zu können, so daß die Klage, dieses Werk gehöre zu den schwer lesbaren, wohl berechtigt ist.

Und nicht nur in seinen Jugendwerken, durch seine ganze Schaffenszeit bleibt ihm die Vorliebe für die Vorläufer des hellen Lichtes in Kunst und Wissenschaft, alle seine historischen Gestalten stehen abseits, weit überstrahlt von glänzenderen Siegern. Nicht Mozart hat er gewählt, um ihm Worte des tiefsten Kunsterkennens in den Mund zu legen, sondern den Abbé Vogler, den Lehrer Webers. Browning selbst war Musiker, der für die Technik des Komponisten volles Verständniß besaß. Keiner hat es ihm wohl nachgemacht, das Wesen der Juge dichterisch zu verherrlichen, wie er dies in „Master Huges of Saxe-Gotha“ versucht; ein Gegenstück dazu ist „A Toccata of Galuppi“. Galuppi ist ein wenig bekannter venezianischer Meister, dessen Werke ihm ein Bild des farbenprächtigen leichtherzigen Benedig des XVIII. Jahrhunderts vorzauberten, wunderbar geben hier Sprache und Vermaß die leichte venezianische Musik mit einer ernsten Unterstimmung wieder.

Ein andermal wieder reizt ihn ein „Pictor Ignotus“ oder „Das Begräbniß eines namenlosen Gelehrten“, um aus ihren Werken die dunklen Seelenvorgänge der einst lebenden herauszulesen. Und später, im Jahre 1887, veröffentlicht er einen ganzen Band von „Gesprächen mit Leuten von Bedeutung in ihrer Zeit“, von denen man außer von Mandeville, dem Erzähler der Bienenfabel, und



Lairresse, dem Maler und Kritiker, sehr dankbar erst durch eine historische Notiz erfährt, welche Bedeutung sie in ihrer Zeit gehabt haben.

Von größerer Wichtigkeit aber noch, als diese wirklichen historischen Gestalten, sind jene Charaktere, in denen es Browning verstanden hat, in einem Individuum das Empfinden ganzer Zeiten oder Volksschichten zu offenbaren. Am tiefsten hat Browning hier die Renaissancezeit erfaßt, vielleicht weil damals die Persönlichkeit sich besonders reich und originell entfalten konnte. Meisterhaft sind solche Gedichte, wie „der Bischof, der sein Grabmal in St. Praxedis' Kirche bestell.“ An sein Sterbebett hat der vornehme Priester seine Nepoten versammelt, ihr Anblick ruft ihm die schöne Mutter seiner Söhne ins Gedächtniß, er fühlt etwas wie Reue, eine Stimmung der Beichte kommt über ihn, aber schnell drängt etwas Anderes sich vor: die Frage um sein Grabmal. Gefämpft hat er, um eine Nische in St. Praxedis' Kirche zu erhalten, nun hat er sie dort, von wo aus er das Grabmal seines Nebenbuhlers überschauen kann, allen seinen Reichthum, alle seine Willen will er den Söhnen hinterlassen, wenn sie sein Grabmal in edelsten Formen vom edelsten Material errichten wollen, besser und edler als das von Gandolfo, seinem Nebenbuhler, der ihn auch beneidet hat um die Schönheit ihrer Mutter.

Dies gleiche feine Empfinden für die formale Schönheit der Kunst, verbunden mit einer erstaunlichen moralischen Gleichgiltigkeit, ja Abgestumpftheit enthüllt ein anderes Gedicht „My Last Duchess“ betitelt. In seiner Galerie vor dem Bilde seiner ersten Frau, das eine Meisterhand gemalt hat und das selten nur Gästen gezeigt wird, erzählt der Herzog dem Vermittler einer zweiten Ehe die Geschichte dieser ersten Gefährtin seines Lebens. Ein seltener Liebreiz, wie ihn der Meister dort festgehalten, habe sie geschmückt, aber diesen Liebreiz habe sie für alle Welt gehabt, ein Lächeln für jede Freude, in welcher Gestalt sie ihr auch entgegengetreten sei; er, der Gatte aber, habe es für sich allein beanspruchen wollen und eines Tages habe er den Befehl gegeben, daß dieses Lächeln für immer verstummen solle. Er zieht den Vorhang zu, erkundigt sich höflich nach den Bedingungen der neuen Ehe und macht den Besucher beim Herausgehen auf einige Perlen seiner Galerie aufmerksam.

In einem anderen Gedicht „Im Laboratorium“ führt uns der Dichter in die frankhaft erregte Giftmischerzeit unter dem aneien



régime. Im Laboratorium erscheint die elegante Dame, sie ist tödtlich beleidigt und weiß, daß, während sie hier in dem unheimlichen, staubigen, schwarzen Raume weilt, der ungetreue Geliebte mit seiner neuen Freundin auf des Königs Ball tanzt und Beide ihrer spottend glauben, daß sie mit Thränen ihr Unglück beneze. Doch ihre haßerfüllten Augen folgen den Bewegungen des Alten, der das braut, was die verhaßte Nebenbuhlerin bald um Schönheit und Leben bringen soll, das tödtliche Gift.

Eine uner schöpfliche Fülle von Gestalten, in denen allen echtes Lebensblut pulsiert, umdrängen uns, wenn wir des Dichters Werk überschauen. Browning steht seinen Charakteren wie einem Kunstwerke gegenüber, das um so vollendeter wirkt, je mehr es sich organisch aus sich heraus entwickelt, die vollkommensten sind für ihn die Charaktere, die ihre eingeborenen Kräfte frei von jedem Hemmiß, entwickeln können. Darum gilt ihm als höchstes Gesetz der eigenen Persönlichkeit nachzuleben, und als Todsünde an ihr zu freveln.

Nie müde wird er, diese eine große Wahrheit zu predigen. In der Lebensbeichte von „Andrea del Sarto“ entschleiert sich uns eine Seele, die sich selbst untreu geworden ist; in einer Zwielichtstunde überkommt ihn die furchtbare Einsicht. Aus Liebe zu dem schönen putzfüchtigen Weibe hat er seine Kunst, die seine Persönlichkeit ausmacht, zu Boden getreten, er sieht das Alles nur zu klar, sieht, daß ihm sein Weib nicht einmal treu ist und doch ist jede Umkehr zu spät, da er sich selbst verloren hat. Der entlaufene Mönch „Fra Filippo Lippi“ aber, der mit einer Nonne lebt und den Wein liebt, so daß er von einem Bekannten in wenig erfreulichem Zustande auf der Straße gefunden wird — er that Recht, dieses Leben sich zu extrogen — denn nur so kann er der gebundenen Kunst der Zeit freiere Bahnen weisen und seine Bestimmung ganz ausfüllen. Gerade diese beiden Gedichte sind vollendete Probestücke für Brownings Kunst, uns im Monolog die innerste Seele einer Individualität zu erschließen.

Wie sehr der Dichter seinen Charakteren an sich jenseits von Gut und Böse gegenübersteht, das zeigt uns seine Behandlung einer seltsamen florentinischen Erzählung: „Die Statue und die Büste“. Auf Piazza Annunziata in Florenz steht eine Reiterstatue, das Antlitz nach einem Palastfenster gerichtet, an dem vordem eine Büste gestanden haben soll. Einst heißt es, soll der junge und kühne Großherzog Ferdinand an dem Fenster einer jungen schönen Frau vorübergeritten



sein, die Liebe zündete in Beider Seelen und Beide beschließen, ihrem Rufe zu folgen und gemeinsam zu fliehen. Aber eine gewisse Trägheit, Unentschlossenheit, vielleicht auch etwas konventionelle Furcht, lassen sie die That aufschieben, immer auf ein Morgen hoffen, bis die Stunde verfäumt ist, das Leben entflieht. Hätten sie die Stunde benutzt — ihr Ziel war ein Verbrechen, aber ein größeres begingen sie, als sie das Leben in innerer Unwahrheit so vergeudeten.

Ein ähnlicher Gedanke liegt dem Gedichte „Too Late“ zu Grunde: der Tod hat dem Sprecher die Frau entrißen, die nie sein Eigen war, die einem Anderen gefolgt war; ihr Nein war für ihn wie ein großer Stein gewesen, den ein böser Dämon seinem der Freude zusießenden Lebensbächlein in den Weg geworfen, damals hatte er ruhig zugehört, wie nur ein kleines Rinnsal noch um den Block herumgeflossen, ihm schmeichelte die Hoffnung, daß ein Erdbeben den Stein von seinem Platze schleudern könnte — nun erst, wo das Furchtbare zu spät ihm entgegentritt, weiß er, er hätte handeln müssen, und wäre es mit Gewalt gewesen; denn die Todte weiß jetzt, daß Niemand sie geliebt hat, nicht der Gatte, der elegante Reime auf ihren Tod macht, nicht die Welt, nur er allein, der jetzt wenigstens ihr zu folgen weiß, wenn auch zu spät für hier, um dort ganz seiner Liebe zu leben, seinem „summum jus“. Man hat Browning oft vorgeworfen, daß er immer nur letzte Akte seiner Tragödien schreibe, aber ist es nicht eine eigene hohe Kunst, in einem kurzen Monologe uns Menschen=Schicksal und Schuld mit so leuchtender Klarheit zu schildern, daß sie uns zum eigenen lebendigen Erlebniß werden? Und der Dichter versteht es, die Leidenschaft, die das tiefste Innere erschüttert, nach außen gehalten darzustellen, das Bild eines Mannes zu geben, der innerlich bebend schluchzt und doch die Thränen verhält.

Es ist bezeichnend, daß Brownings Poesie jede Sentimentalität fehlt; so oft er auch Resignation und Abschied der Liebe geschildert hat, niemals finden wir ein Schwelgen im Gefühl, im Genuße des Schmerzes, der sich allein im Mittelpunkte fühlt. Selbst der Reue, wo er sie für sein Seelenbild braucht, nimmt er das Lähmende durch die Einsicht in das Unabänderliche. Nur einmal hat er die Reue als Hauptinhalt eines Seelenbildes in ihrer ganzen quälenden Gewalt geschildert, in dem Gedichte „Martin Relp“, jenem Alten, der an jedem 1. Mai auf dem Hügel den Vorübergehenden seine Geschichte erzählt, wie er



von Eifersucht verblindet, die Ursache des Todes der Geliebten geworden sei; der Alte erzählt das Erlebnis mit allem Sophismus der Selbsttäuschung, mit der immer wieder erneuten Hoffnung, daß er selbst, oder der Hörer ihn von dem furchtbaren Vorwurf freisprechen könnten.

Brownings Dichtung ist durchaus kraftvoll; auch in seinen Frauengestalten zeigt sich das, wir finden in ihnen die gleichen Züge wie bei seinen Männern, es sind Alles ausgeprägte Individuen. Sie interessieren den Dichter durchaus nicht nur in ihrem Verhältniß und ihrem Werthe für den Mann, sie stehen auch nicht so stark im Vordergrund wie in anderen modernen Dichtungen, aber überall sind es festumrissene und dem Mann gleichwerthige Persönlichkeiten; man hat sehr richtig von Browning gesagt, daß er der einzige neuere englische Dichter ist, der Frauen schildert, ohne sie zu idealisiren oder sie herabzuziehen.

Hieraus erklärt sich ein eigenthümlicher Zug von Brownings Liebesdichtung: die Einsicht von der Wandelbarkeit der Leidenschaft; nicht Leichtsinns lehrt seine Männer und Frauen diese Einsicht, sondern die Achtung vor der eigenen Persönlichkeit und der des Anderen. „Unendlich ist die Leidenschaft, aber dem endlichen Herzen bleibt nur der Schmerz der Sehnsucht“, heißt es in dem Gedichte „Zwei in der Campagna“. Hier ist dieser Gedanke am klarsten ausgesprochen und wird unterstützt durch die Schilderung der Campagna, wo Roms Geist, seit die ewige Stadt starb, wandelt und jetzt die Natur ganz ihren eigenen Willen hat, wo Schweigen und Leidenschaft, Freude und Friede, ein Leben voll Wunder wie im Spiele hervorbringen, ein Meisterstück von Brownings Naturschilderung, die selten nur um ihrer selbst willen da ist und doch mit wenigen Zügen immer das innerste Wesen einer Landschaft heraushebt.

Es ist schwer, Brownings Schaffen in Perioden einzutheilen, wir können höchstens von Gruppen seiner Werke sprechen, die sich zeitlich zusammenschließen; so setzt nach den ersten längeren Jugendwerken die Periode der Dramen ein, die allerdings schon von den ersten Sammlungen der kurzen Monologstudien unterbrochen wird, denen dann bis zum Erscheinen von „*Dramatis Personae*“ i. J. 1864 ausschließlich die Thätigkeit des Dichters gehört und zu denen er auch später wieder zurückkehrt. Die nächsten zehn Jahre aber zwischen 1865 und 1875 schafft er Gedichte, in denen er, ohne seine



Methode im Geringsten zu ändern, sich wieder wie in seinen Jugenderwerken weit umfassenden großen Stoffen zuwendet.

An der Spitze dieser Reihe steht das Werk, das man wohl als sein „standard work“ ansehen kann, dem Umfange nach sein größtes und nach vielen Seiten auch sein bedeutendstes, „The Ring and the Book“. Browning nimmt zu der Fabel, dem Geschehniß in seinen Gedichten eine ganz besondere Stellung ein. Er ist nie ein Erzähler und giebt sie uns niemals unmittelbar, sondern reflektirt von dem Seelen Spiegel seiner Helden; wie diese die Ereignisse ansahen, nach ihrem Augenpunkte gemodelt werden sie uns vorgeführt. Nach dieser Richtung bietet „Der Ring und das Buch“ das Facit und die Probe auf die Rechnung seiner Kunst. Das Werk besteht aus 12 Büchern, von denen uns zehn in Einzelmonologen die gleiche Geschichte zehnmal erzählen. Das erste Buch ist eine Einleitung, die sich mit Auffindung der Fabel beschäftigt, und das letzte rechtfertigt den Titel des Buches. Diese Fabel ist eine an sich nicht sehr merkwürdige Mordgeschichte, die Browning einst für wenige Soldi bei einem Antiquar in Florenz erstand, sie erzählt, wie eine junge Frau, die ihrem brutalen Gatten entlaufen und zu ihren Eltern zurückgekehrt war, von diesem sammt dem alten Paare ermordet wurde. Der siebzehnjährigen Pompilia hatte ein junger Priester bei der Flucht geholfen. Sie war als dreizehnjähriges Kind von den reichen Eltern dem adligen Schwiegersohne angetraut, da die Alten sich von dem Glanze des Namens auch für ihr Leben Vortheile versprochen hatten. Sie hatten sich getäuscht, das finstere Herrenhaus war auch ihnen ein Gefängniß. Da entdeckte die Frau ihrem Gatten, daß Pompilia nur ein untergeschobenes Kind sei; Beide verlassen das Haus und der Alte will nun die Mitgift nicht herausgeben. Unterdeß litt die arme Pompilia, von allen Seiten im Stich gelassen, fürchterlich unter den Mißhandlungen ihres jetzt doppelt grausamen Gatten. Als sie sich Mutter fühlte, fürchtete sie für ihr und ihres Kindes Leben und fand den Muth, mit Hilfe des Priesters, ihres einzigen Vertrauten, zu entfliehen. Es gelang, aber nur wenig Wochen konnte sie die Seligkeit, ihren Säugling an der Brust zu halten, genießen, da traf sie das Verhängniß.

Dies, nur wenig mehr ausgeführt, fand Browning in dem vergriffenen, kleinen gelben Büchlein. Er machte kein Drama daraus, in dem er die Handlung auf eine Reihe von Personen vertheilte, aber doch schuf er sich zehn Akteure, zehn Darsteller,



von denen jeder für sich von seinem Standpunkte aus dem Hörer die Geschichte berichtet. Die ersten drei Monologe werden von drei Vertretern des unbetheiligten Publikums gesprochen; der erste tritt für den beleidigten Chemann ein, der zweite nimmt mit romantischer Schwärmerei Partei für die schöne, junge Pompilia, die sterbend im Hospital liegt. Der dritte gehört der skeptischen höheren Gesellschaft an; halb mitleidig, halb verachtend sieht er auf den Skandal der niederen Kreise herab. Mit dem nächsten Buche reihen sich die drei Hauptpersonen an. Der Mörder, Graf Guido hält seine Vertheidigungsrede vor Gericht, er ist verschlagen und klug und kämpft für sein Leben, seine Rede ist ein Gemisch von Sophismus, lauernder Grausamkeit und Gemeinheit. Nach ihm spricht ebenfalls vor Gericht Giuseppe Caponsacchi, der junge Priester, voll glühender Beredtsamkeit; es gilt, sich und das junge Weib zu vertheidigen, er weiß, daß ihre beiden Seelen rein sind, daß er nicht anders konnte, als ihr helfen. Ob er sie liebt, wie sollte er ein solch Liebe und Schutz bedürftiges Wesen, halb Kind halb Weib, nicht lieben — doch nur zuletzt giebt ihm die Sehnsucht, die Sterbende noch einmal zu sehen, Worte voll hinreißender Leidenschaft in den Mund. Und nun Pompilia selbst, sie liegt auf dem Siechbett, den sicheren Tod vor Augen, ihr bleibt noch der Athem zur Beichte, es ist ein halbes Stammeln, ein Kindergeplauder einer weltfremden Seele, und doch tief erschütternd in seiner zarten, schluchzenden Beredtsamkeit. Selbst Browning hat kaum zum zweiten Male etwas von so rührender Größe geschaffen wie den Charakter Pompilias. Die beiden nächsten Bücher gehören den gerichtlichen Vertheidigern der beiden Parteien, das eine ein Glanzstück von Advokaten-Beredtsamkeit, das andere fast eine Burleske. Nach ihnen spricht der Papst, ihm steht die letzte Entscheidung zu, sie lautet auf Tod des Mörders; nächst „Pompilia“ das bedeutendste der Bücher, voll tiefer Gedanken und gewaltiger Bilder und Gleichnisse. Zum Schluß erhält noch einmal der Verurtheilte das Wort; hier hat Browning das interessanteste seiner Seelenbilder entworfen, gerade im Gegensatz zu der früheren Vertheidigungsrede Graf Guidos; dort versteckt sich Angst und Feigheit hinter einem möglichst sicheren Auftreten, einer brutalen Außenseite, hier sehen wir einen fortwährenden Wechsel der Stimmung, von winselnder Todesfurcht zu jammernden Bitten um nichts als das Leben, von Frechheit und Troß zu völliger Zerknirschung.

„Du bist ein toller Kerl“, hatte damals Carlisle dem Freunde



zugerufen, „aus einer Zeitungsnotiz machst Du ein großes Werk.“ Das war Spott und Bewunderung gemischt; gewiß wird das Gigantische des künstlerischen Gedankens, der in diesem Werke zur Ausführung kam, dem einheitlichen Genuße im Wege stehen, doch giebt es wohl kein Werk der neueren englischen Literatur, das so das Studium verdiente und es mit so reichen Zinsen lohnte.

„The Ring and the Book“ ist das Werk, das Browning über die unerträgliche Leere der ersten Zeit nach dem Tode seiner Gattin forthalt, ihr hat er dies große Werk gewidmet, in wunderbaren, tiefempfundenen Blankversen von musikalischer Schönheit und rein lyrischem Klange; wer diese Widmungsverse liest, wird nicht den Vorwurf der Härte, der der Browningschen Poesie immer gemacht wird, aufrecht erhalten können. Brownings Gedankenreichtum bekundet sich auch in der Form der Behandlung des Verses. Erstaunlich ist es, wie Browning in einem Werke, wie das eben besprochene, den Blankvers für seine Zwecke der individuellen Rede vom spöttischen Plauderton bis zum emphatischen Schwung und Pathos verschieden zu behandeln versteht, und wie er ihn ebenso der weichsten lyrischen Empfindung anpaßt. „Brownings Vers ist rauh und herb in ebendenselben Maße wie seine Sprache dunkel und unverständlich ist“, ein solcher Vorwurf ist, wie schon Swinburne in seinem Aufsätze über Chapman nachgewiesen hat, nur ein Ausdruck für die Ungeduld des flüchtigen Lesers. Brownings Fehler ist nicht Dunkelheit, sondern eine zu große Ueberfülle der Gedanken; wie Swinburne sagt: mit einer zu glänzenden Intelligenz selbst ausgestattet, macht er es dem Leser oft schwer, ihm ebenso schnell zu folgen; und der Vers, der diesem Ueberreichtum sich anpassen soll, wird oft gedrängt und abrupt. Ueber welch eine musikalische Schönheit aber auch Browning verfügt, das zeigen die rein lyrischen Gedichte, Lieder in unserem Sinne, die in seinen größeren Werken von Paracelsus an eingestreut sind oder als Prologe und Epiloge seinen großen Sammlungen beigelegt wurden. Alle Töne sind hier ange schlagen; einfache Volkslieder, Balladen, reflektirte Stimmungsbilder und Liebeslieder.

Allerdings erreichte auch in diesen Liedern Browning nicht die leicht verständliche Klangschönheit eines Tennyson, seines großen Rivalen in der Dichtkunst des 19. Jahrhunderts. Tennyson hat seine beispiellose Popularität in erster Linie der Fähigkeit zu danken, daß er Gedanken und Empfindungen, die von allen verstanden und erlebt sind, in Worten von reicher musikalischer Schönheit auszu-



drücken wußte. Er galt und gilt noch jetzt vielen als der eigentliche Repräsentant seiner Zeit, und wenn man die „Vielen“ in der weiten Ebene als die maßgebenden Zeitgenossen eines Dichters ansieht, so hat man wohl Recht damit. Browning ist gewiß erst spät von seiner Zeit verstanden worden, aber mit seiner Dichtung reiht er sich den Geistern an, welche die Träger des Fortschritts für ihre Zeit waren und für nachlebende Generationen doch als die eigentlichen Vertreter ihrer Zeit gelten werden. Browning begann in den dreißiger Jahren, in einer Zeit zu dichten, als sich in dem englischen Volke überall ein neues Leben zu regen begann, noch halb unbewußt und wirr, aber kräftig, wie bei jemand, der aus langem Schlafe erwacht. Es mußte ein Ende gemacht werden mit der langen Zeit des Schlendrians, die als Reaktion nach den Stürmen der Revolution eingefetzt hatte. Es herrschte bisher auf allen Gebieten, in Politik, Religion und sozialem Leben ein gefährlicher Grundsatz von Leben und Lebenlassen, nur nichts dem Anderen thun, damit man selbst in seinen Kreisen nicht gestört werde. Nur wenn es einmal galt, einen großen, selbständigen, unbequemen Charakter auszustoßen, dann brach ein Sturm los, so als Byron und Shelley vertrieben wurden. Das mußte dann immer mehr den Sieg der Flachheit und Mittelmäßigkeit bedeuten.

In diese unbewegte Atmosphäre fuhr damals wie ein Sturmwind von Norden her Carlyles Stimme hinein; er rüttelte die Geister aus ihrem Halbschlaf; und wenn sie auch vorgaben, ihn nicht zu hören, die angenehme Ruhe war doch gestört und überall begann der Ruf nach Reform. Carlyle ist nun zwar nicht verantwortlich zu machen für alle Reformen auf politischem und religiösem Gebiete, er hat beide oft genug leidenschaftlich bekämpft, selbst die soziale Arbeit, zu der er doch zuerst gerufen, war ihm nicht immer recht, aber alle diese Bewegungen waren gleiche Symptome des neu erwachten Lebens, einer Besinnung auf sich selbst. Mochte auch Newman in Oxford sich rückwärts der alten Kirche zuwenden und Carlyle den „Exodus from Houndsditch“ die Lösung von allem veralteten Dogma predigen, beide wandten sich gegen die gleiche verknöcherte Herrschaft des todten Buchstabens. Solch eine Bewegung aber schuf Individuen, Naturen im Goethischen Sinne. Und welcher Dichter hätte wie Browning Naturen zu schildern verstanden.

Und wenn Carlyle lehrt, daß das Heil der Menschheit nur in der Selbstentäußerung läge, in der Arbeit, die über das Individuum



hinausführe, so befindet er sich doch nur scheinbar im Widerspruch mit Brownings Theorie von dem „*summum jus*“ der Persönlichkeit. Denn Carlyle wendet sich nur gegen den schwächlichen unfruchtbaren Egoismus, der sich in Sentimentalität und Selbstbeschauung verliert. Jedes Ziel, das der Mensch sich setzt, führt ihn über sich, d. h. über seine Unfruchtbarkeit hinaus und jedes Streben nach diesem Ziel ist Arbeit nach Carlylescher Definition, jeder Arbeiter aber ist auf dem Wege, ein Held zu werden. Gewiß pflichtet Brownings ganze Dichtung und Weltanschauung dieser Schlussfolgerung bei. Carlyles persönliche Stellung zu Browning ist nicht durchweg klar: während er privatim mit ihm auf freundschaftlichstem Fuße stand und, was bei Carlyle gewiß keine konventionelle Phrase war, aufs höchste Brownings Dichtung billigte und nach seinen eignen Worten von ihm unter allen Lebenden für das englische Volk am meisten erwartete, blieb eine öffentliche Anerkennung des Dichters aus, ja Browning selbst war doch ein wenig innerlich gekränkt, als Froude's umfassendes Werk über Carlyle erschien, und er dort kaum genannt wurde. Wahrscheinlich lagen hier persönliche Einflüsse vor; Jane Carlyle, immer sehr entschieden in Liebe und Haß, hatte eine ausgesprochene Abneigung gegen Browning, in die sie augenscheinlich auch ihren nahen Freund Froude hineingezogen hat. Wie dem auch sei, Browning und Carlyle sind doch Brüder eines Geistes, der tiefste Grund ihrer Weltanschauung war der gleiche. Beide waren Kämpfernaturen, und der unerschütterliche Optimismus, dem beide huldigten, war ein Optimismus des Kampfes, an dem nichts von Weichheit und Flachheit zu spüren, der stahlhart ist. Das Leiden erkennt Browning als eine Nothwendigkeit an, als ein Hinderniß, das dem lebenden Menschen sich in den Weg stellt, um überwunden zu werden, ohne welches das Leben kein Ziel, „keine Freuden, keine Helden, keine Heiligen“ hätte. In diesem Optimismus spricht am unmittelbarsten Brownings eigenste Persönlichkeit zu uns, während er diese sonst mit scheuer Brüderie vor allen Augen verhüllen möchte.

Diese Weltanschauung giebt seiner Erscheinung eine so eigenthümliche Kraft und seinem Alter eine seltene Wärme, Heiterkeit und Jugendfrische. Sie hat ihm bis zuletzt seine Dichterkraft erhalten; die letzte Nachricht, die ein Lächeln auf dem Antlitz des Sterbenden hervorrief, war die, daß sein letzter Band Gedichte, der eine Reihe seiner schönsten Liebeslieder enthält, zur Veröffentlichung bereit sei an dem Tage, an dem die Trauernachricht



seines Todes von Venedig aus England erreichte, wurde dies Vermächtniß der Welt übergeben und einen edleren Nachruf kann sich ein Dichter nicht selbst halten als mit diesem Werke, das mit dem Epilog schließt:

Wenn um Mitternacht, zu stiller Schlafensstunde,  
 Deine Träume frei entflieh'n,  
 Werden sie, wo, todtumstrickt nach Thorenglauben,  
 Der dich liebte, den du liebtest, ruht, voll Mitleid  
 Zu ihm ziehn?  
 So geliebt sein, so zu lieben und verkannt doch,  
 Was zu schaffen auf der Welt  
 Hatt' ich mit den Trägen, Narren, Feigen?  
 Daß ich ziellos, hilflos, hoffnungslos zu jenen  
 Mich gefellt?  
 Der nie rückwärts sah, nein vorwärts stürmte, glaubend,  
 Daß die Wolken doch vergehn,  
 Daß nie Unrecht ob dem Rechte triumphire,  
 Daß man schläft zu wachen, fällt, um besser kämpfend  
 Aufzusteh'n.  
 Drum zu Mittag, in dem Kampf der Männerarbeit  
 Grüß ihn unsichtbar von dir!  
 Heiß die Brust voran, wie sich's gehört ihn stemmen,  
 Ruf ihm „Streb und lebe, eil zum Kampfe immer  
 Dort wie hier!“