



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Paul Heyse. 3.

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

So wird England den Herren Bamberger und Sonnemann wenig Freude bereiten. Geht die wissenschaftliche Bewegung ihren jetzigen Gang dort weiter, weicht die wirklich babylonische Finsterniß, welche in England über diesem Gebiete lagert, so wird eines schönen Tages die Goldwährungspartei sich in der Minorität finden. Behält sie aber das Heft in den Händen und helfen ihr andrerseits Amerika und Frankreich nicht aus der Verlegenheit, so wird sie durch ihre indische Münzpolitik ihre eigne Theorie ad absurdum führen, und das Ende wird wieder sein: die Doppelwährung.*)



Paul Heyse.

3.



ie Reihe der dramatischen Dichtungen Heyses beginnt, wenn wir von der früher erwähnten und vom Dichter in seine „Gesammelten Werke“ nicht mit aufgenommenen Jugendschöpfung „Francesca da Rimini“ absehen, mit dem Trauerspiel „Die Pfälzer in Irland“ (1854) und der Tragödie „Meleager“ (1854). Es ist charakteristisch für einen gewissen Zwiespalt, welcher durch Heyses dramatische Bestre-

des Bimetallismus den Uebergang ihrer Länder zur Goldwährung vorher sagten. Die National-Zeitung spottet freudestrahlend: „Darnach scheinen die Interessenten der Silberwährung dergestalt am Ende ihrer Weisheit angelangt zu sein, daß sie den Goldwährungsländern drohen, falls diese die bimetalistischen Lehren nicht unterstützten, selbst — zur Goldwährung überzugehen.“ Welcher Triumph der Goldwährung! Die National-Zeitung sieht in ihrem naiven Optimismus nicht, daß diese Maßregel ein Pressionsmittel gegen die Goldwährungspolitik ist und deren Ruin bedeuten würde.

*) Nachschrift der Redaction. Wir haben dem vorstehenden Artikel gern Aufnahme gewährt, weil jede vermehrte Kenntniß der tatsächlichen Unterlagen der noch so verworrenen Währungsfrage willkommen sein muß. Im übrigen versteht es sich von selbst, daß die Bimetallisten das Hauptfeld ihrer Bekehrungsarbeit in England zu suchen haben. Es wäre strafbar, Deutschland verleiten zu wollen, daß es mit dem Bimetallismus vorangehe. Die Folge eines so thörichten Schrittes würde sein, daß man uns das Gold abnähme und dann mit dem entwertheten Silber allein ließe. Es würde einige glückliche Goldwährungsländer und eine Reihe hoffnungslos gegen die Silberentwerthung kämpfender Länder geben, unter denen Deutschland die traurigste Rolle von allen spielen würde. Die meisterhafte Direction der deutschen Politik auf der Pariser Münzconferenz macht glücklicherweise alle solche Befürchtungen unnöthig. Der Verfasser des vorstehenden Artikels hat die beiden Fragen nicht unterschieden: „Ist der Bimetallismus die richtige Grundlage eines Weltmünzsystems, so weit ein solches überhaupt erreichbar?“ und „Kann man Deutschland zumuthen, zur Herbeiführung eines Weltmünzsystems ein andres Verhalten anzunehmen als das auf der Pariser Münzconferenz eingeschlagne?“

bungen hindurchgeht, daß in dem gleichen Jahre ein Trauerspiel idealen Gepräges, in strenger Form, nicht ohne weitres der Antike nachgebildet, aber von einem Geiste plastischer Anschaulichkeit und reinsten Einfachheit durchhaucht, und daneben ein Drama entsteht, in welchem der Gestaltenreichtum, die bunte Mannichfaltigkeit und alle genrehaften Wirkungen des modernen Dramas zu ihrem Rechte kommen. Sieht man näher zu, so läßt sich in beiden grundverschiednen Anläufen, wie in allen spätern, reifern dramatischen Arbeiten das Moment der poetischen Handlung, wenn man will des „Problems“, obschon dies Wort nicht mit Unrecht neuerlich verrufen ist, auffinden, welches die vielfach gegensätzlichen Aufgaben, die in diesen Dramen ergriffen sind, mit der Natur und Grundanschauung unsers Dichters verbindet. Der reine Panegyriker könnte sonach mit dem Satze, daß sich der Dichter seine künstlerische Behandlungsweise jederzeit vom Stoffe habe dictiren lassen, die ganze Frage erledigen. Uns scheint die Sache nicht völlig so zu liegen und das dramatische Schaffen Heyses in seiner Vielseitigkeit und mit seinen Stilverschiedenheiten nicht ohne weitres mit dem Schaffen andrer vielseitiger Dramatiker zu vergleichen, deren Grundton in letzter Instanz denn doch gleichmäßiger ist. Wir glauben vielmehr, daß der Dichter hier einem doppelten, bald einem innern, bald nur einem äußern Antriebe gefolgt sei. Der Zug seines Talents zur Vertiefung in gewisse mächtige Conflictte und Lebensrätthsel, zu Handlungen, die in einem einfachen, großgegliederten Verlauf das Wesen bedeutender Menschennaturen darlegen, die daraus entspringende innere Nöthigung, sich wegen verwandter Aufgaben der Compositionsweise unsrer großen Dramatiker seinerseits anzuschließen, verwehrten es Heyse etwa als ein moderner Lope de Vega „die Regeln mit sechs Schlüsseln zu verschließen, Terenz und Plautus aus dem Studirzimmer zu werfen und so wie diejenigen zu schreiben, denen es um den Beifall des Volks zu thun war.“ Aber daß bei Schauspielen und Trauerspielen wie „Die Pfälzer in Irland“, „Elisabeth Charlotte“, „Colberg“, „Hans Lange“, „Die Göttin der Vernunft“ der entschiedne Wunsch, das Theater zu gewinnen und sich der Anschuldigung zu entziehen, ein Buchdramatiker zu sein, so viel, ja theilweise mehr mitgewirkt hat, als die poetische Freude an dem Kern dieser Stoffe, wird sich schwerlich in Abrede stellen lassen. Und gewiß ist das kein schwerer Vorwurf. Wenn wir glücklich (?) dahin gelangt sein werden, wohin wir unzweifelhaft treiben: zum gänzlichen Bruch zwischen Bühne und Literatur, (der wahrlich nicht dadurch vermieden werden wird, daß man zwischen dem modernsten Bühnenbettel Shakespeares Historien oder den Faust als Trilogie auführt), so wird man ohne Zweifel Heyses dankbar als eines der letzten gedanken, die sich ihrerseits redlich und mit nur mäßigem Erfolg bemüht haben, den Bruch abzuwenden. Die Reflexion, daß mit dem Theater dem Dichter eine

der besten Möglichkeiten verloren geht, das Leben in seinem Sinne darzustellen, Handlungen und Charaktere lebendig und viel unmittelbarer als durch das Buch wirken zu lassen, daß diese Möglichkeit gelegentlich einer Concession werth sei, hat Heyse bei einem Theil seines dramatischen Schaffens geleitet. Daß ihm dafür geringer Dank geworden, liegt in der Natur der Dinge. Denn die Herabstimmung zur reinen Mache ohne den Schatten einer poetischen Intention ist einerseits seinem Talent versagt, und andererseits nimmt die Bühne mit erstaunlicher Sicherheit die Miene an, jeden Tag den neuen Shakespeare oder, um besser im Stile der Zeit zu bleiben, den „dramatischen Bismarck“ zu erwarten. Da Heyse keine Effectwaare der untersten Sorte zu bieten hatte, erhielt er natürlich nachgewiesen, daß er der in Frage stehende Shakespeare nicht sei. Mit der ästhetischen Würdigung des dramatischen Talents des Dichters und mit der Erkenntniß seiner wirklichen Mängel hat dieser Nachweis nichts zu thun; er wird gleichermaßen gegen Dichter geführt, die specifische Dramatiker waren. Aber er erweist jedenfalls, daß es verlorne Liebesmühe gewesen ist, wenn der Dichter auch nur eine einzige dramatische Aufgabe anders als mit dem künstlerischen Drange, der dem Wesen des Stoffes gerecht werden und sich selbst genug thun will, ausgestaltet oder bei der Stoffwahl jenen Wünschen der Bühne Rechnung getragen hat, die in ihrer Unsicherheit meist auf Wünsche einzelner Darsteller hinauslaufen.

Aber ob das nun geschehen sei oder nicht und wie immer es geschehen sei, auch die Kritik, der es um unabhängige Würdigung von Heyses gelungenen Dramen zu thun ist, hat zuzugeben, daß die Eigenart dieses Dichters ein rasches Zugreifen nach den verschiedensten dramatischen Stoffen schon um deswillen nicht gestattet, weil der Dichter an der bloßen Action an sich offenbar nur eine mäßige Freude hat. Es giebt Talente, denen es genügt, daß es bunt und bewegt auf der Scene zugehe und daß sich die Leidenschaft, gleichviel welche Leidenschaft, oder auch nur der Schein der Leidenschaft, in Spiel und Gegenspiel unablässig steigere. Bei Heyse bleibt immer erforderlich, daß er an dieser Bewegung und Steigerung einen tiefern Antheil nimmt, und mit dem Schein der Leidenschaft weiß er nun gar nichts anzufangen. Brandes in der mehrerwähnten Studie hat so ganz Unrecht nicht, wenn er sagt, Heyse verstehe das Pathetische erst mit voller Originalität zu behandeln, wenn das Pathetische halb pathologisch sei. Wenn er aber dann hinzufügt: „Das eigentlich dramatische Pathos aus voller Brust wird bei ihm leicht unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bißchen alltäglich. Hierzu kommt, daß die Darstellung der eigentlich männlichen Action nicht seine Sache ist. In wie hohem Grade er auch in seiner Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit gebietet, so fehlt doch ihm, wie Goethe, ganz das active Moment“, so ist dagegen wenigstens

bis auf einen gewissen Punkt zu protestiren. Uns dünkt, in den Dramen „Colberg“ (1865) und „Hans Lange“ (1864) fehlt es nicht an Action, wenn auch höchst charakteristisch für Heyse die Hauptträger derselben alte gereifte Männer, in „Colberg“ der alte Kettelbeck, in „Hans Lange“ der wackre pommerische Bauer, der Titelheld, sind. Und die Abwesenheit des Pathos im engern Sinne ist hier so vortrefflich aus der ganzen Anlage der Charaktere heraus motivirt, daß sich klar zeigt, der Dichter habe, mindestens wo ihm aus dem Stoff eine günstige, seiner eigensten Natur entsprechende Handhabe entgegenspringt, die Fähigkeit, eine männliche Action mit Energie und Schwung vor- und durchzuführen.

Als Haupteinwand gegen Heyses Dramen ist zumeist das in ihnen vorhandne Uebergewicht novellistischer Elemente betont worden. Wir rühren damit an einen der empfindlichsten Punkte unsrer modernen Aesthetik. Ganz gewiß darf unsrer Literatur die kostbare Errungenschaft der classischen Tage, das Gefühl für den Stilunterschied der einzelnen poetischen Gattungen nicht verloren gehen. Allein man hat sich wohl zu hüten, diesen Stilunterschied in so abstracter Weise aufzufassen, daß beispielsweise dem dramatischen Dichter damit die Verpflichtung auferlegt würde, allen Detailreiz aus dem Drama zu bannen, weil er möglicherweise für novellistisch gehalten werden könnte. Bei den fortwährenden Anschuldigungen gegen moderne Dramen, ein mehr novellistisches als dramatisches Interesse zu bieten, hat man denn doch zu unterscheiden zwischen der Dramatisirung eines rein novellistischen Vorgangs, der an sich höchst spannend und interessant sein kann, aber nicht aus den Charakteren selbst erwächst, und zwischen lebendig detaillirten Situationen, welche die volle dramatische Handlung nicht hemmen, sondern fördern, aber den Anhauch epischer Fülle und Ruhe haben. Die letztern ohne weiteres als solche zu bezeichnen, welche aus der Continuität der Handlung herausfallen und das dramatische Interesse abschwächen, hat seine großen Bedenken und ist gleichwohl (und nicht nur in unserm Falle) ziemlich üblich. Unter den sämtlichen Dramen Heyses sind es drei, welche der eine wie der andre Vorwurf hauptsächlich getroffen hat: „Elisabeth Charlotte“, Schauspiel (1859), „Maria Moroni“, Trauerspiel (1863) und „Die Göttin der Vernunft“, Trauerspiel (1869), drei Dramen übrigens, welche nacheinander genannt, die außerordentliche Verschiedenheit der Anlage und Ausführung, die für den Dichter möglich ist, entscheidend vergegenwärtigen. „Elisabeth Charlotte“ gehört zu denjenigen Werken Heyses, die auf der Bühne den stärksten Erfolg gehabt haben, es ist mindestens über eine Reihe von Theatern gegangen und hat überall interessirt, wo eine leidliche Darstellerin der Lieselotte, der pfälzischen Herzogin von Orleans, vorhanden war. Das Stück spielt unmittelbar vor dem Frieden von Nyswick und stellt den tiefen Gegensatz zwischen der deutschen Heldin und dem französischen Hofe Ludwigs XIV.

in lebendigen Szenen dar, entbehrt jedoch der schärfern Spannung und jener Steigerung, welche nicht bloß die Handlung vorwärts bringt, sondern auch die Charaktere weiter entwickelt und neue Seiten an ihnen enthüllt. In der ganzen Anlage der „Elisabeth Charlotte“ ist ein retardirendes Element, der beständige Rückblick auf die Heidelberger Jugend der Titelheldin unvermeidlich, und der kleine Conflict, der sich an diese Jugenderinnerungen und das neue Erscheinen des Grafen von Wied am französischen Hofe knüpft, wie die ganze schließliche Lösung haben ein novellistisches Gepräge. In weit stärkerem Maße noch gilt dies von dem poetisch viel bedeutendern Trauerspiel „Maria Moroni.“ Dies ist vollständig eine dramatisirte Novelle, der Anlage wie der Durchführung nach. Der ewig neue Conflict zwischen der männlichen und der weiblichen Liebesauffassung, in einer Handlung, die im Italien des 16. Jahrhunderts spielt, ist hier mit großer psychologischer Feinheit vertieft und tragisch gewandt; die ganze Lage der stolzen Römerin Maria an der Seite des erwerbsüchtigen und sein schönes Weib doch so heiß und innig liebenden Provinzialen von Aricia, ihr plötzliches Ueberwältigtsein durch die Prachterscheinung des Fürsten Orlando Savello, die halbausgesprochenen und darum mißverständnen Empfindungen, welche zwischen Fürst Orlando und Maria, zwischen Matteo und seinem Weibe hin- und herwogen, müssen aufs tiefste interessiren. Aber sie interessiren ebenso wie die Feinheiten des Dialogs mit seinen hundert Ausblicken in das Leben der kleinen italienischen Stadt, es ist Interesse an der Situation, an der Stimmung, nicht an der Action und dem thatsächlichen Willen der Gestalten. Tiefe Spannung tritt erst ein, als am Schlusse des vierten Actes auf Piombinos Zureden die ursprüngliche, sinnlich begehrende Natur in Savello erwacht, bei Maria die Liebesempfindung in den Haß des tödtlich beleidigten Weibes umschlägt, Matteo aber, aus dem Eigennutz und dem Philisterium des Kleinstädters herausgetrieben, nur noch von seinem Racheverlangen beherrscht erscheint. Jetzt verstärkt sich der Conflict, jetzt wächst die Spannung, jetzt fühlt man den dramatischen Kern wohl heraus, der in dieser dramatisirten Novelle steckt. Vielleicht ließe er sich auch herausspielen, in voller Wirkung aufs Theater bringen, aber dazu würde ein ganz andres Verhältniß zwischen Dichtung und darstellender Kunst gehören, als in Deutschland obwaltet. Am bedenklichsten erscheint das novellistische Element im Trauerspiel „Die Göttin der Vernunft.“ Dasselbe spielt in Straßburg, am Ausgang des Jahres 1793 und ist nicht nur in seinem Problem unklar und unerfreulich, sondern vor allen Dingen im dramatischen Interesse durch das Hereinragen eines Doppelromans aus frühern Zeiten gelähmt. Die griechische Tragödie scheute sich freilich nicht die Vergangenheit hereinzuziehen, der ganze „König Oedipus“ ist im Grunde die mit der kunstvollen Spannung und Steigerung vorge-

fährte Enthüllung eines Geheimnisses, eines Frevels von ehemem. Indes kannte alle Welt den Mythos, auf dem sich die sophokleische Tragödie aufbaut, die ganze dramatische Spannung der Hörer und Zuschauer konnte sich nur auf die trotzig Willensstarrheit richten, mit welcher Oedipus die Enthüllung der eignen furchtbaren Schuld erzwingt. Im modernen Drama, in dem der Dichter die Fabel erfindet, bleibt jedes stärkere Hereinragen der Vergangenheit mißlich und nun vollends ein Hereinragen wie hier, wo Heloise Armand zwischen den Marquis von Beaupré, ihren Vater und den Grafen Philipp d'Albigny, ihren Geliebten gestellt erscheint, wo ihr ganzes Verhältniß zu den Straßburger Guillotinepriestern nur aus ihrer Vergangenheit erklärt und erträglich gemacht werden kann und wir diese Vergangenheit nur erzählt und in einigen letzten Nachzuckungen vorgeführt bekommen! Hier mag man in der That von Verwechslungen der dramatischen und der Romannöglichkeiten sprechen, aber keine Konsequenzen für das gesammte Schaffen des Dichters daraus ziehen.

Als Heyses beste dramatische Dichtungen, die nach unsrer Empfindung bleiben und dereinst volles Zeugniß von der Eigenart seines Talents ablegen werden, müssen wir zwei Schöpfungen betrachten, die man schließlich wieder als vollkommen gegensätzliche, die beiden Richtungen seiner Entwicklung charakterisirende, in beiden Richtungen aber das Höchste erreichende Werke betrachten darf. Das Schauspiel „Hans Lange“ repräsentirt die Frische und Stärke der Theilnahme unsers Dichters am realen Leben, in ihm ist alles, Voraussetzung, Aufbau, Charakteristik, Grundzug und Detaillirung nicht nur von dramatischer Schlagkraft, sondern auch von der Luft des Dichters an der Fülle des Daseins durchdrungen, das „novellistische“ Element auf die Andeutung eines Verhältnisses zwischen der Herzogin und dem Hofmarschall Massow eingeschränkt, die Zeichnung der Gestalten mit einem heitern Behagen durchgeführt und einzelne Höhepunkte des Dramas von jener stärksten Wirkung, die unvergeßlich ist. Dahin gehören vor allem der Schluß des zweiten Actes, die große Scene zwischen Massow, Hans Lange und Herzog Bugslaff und dann zwischen den beiden letztern allein, der Schluß des dritten Actes mit dem vermeintlichen drohenden Verrathe des erbitterten Henning und der plötzlichen Wendung durch diesen, der Schluß des fünften Actes mit der Versöhnung zwischen Mutter und Sohn. Alles athmet kräftiges Leben, selbst der bei Heyse seltne Humor kommt zu seinem Recht. Diese vertrunknen pommerischen Junker, die im rechten Moment doch das Rechte thun, dieser Bauer Hans Lange mit seiner sprichwörtlichen Volksweisheit und seiner Bauernpffiffigkeit, welcher sich selbst in der Stunde der Gefahr nicht rühren und die Tochter und das Erbe abblitzen läßt, dieser jugendliche Herzogssohn, der das Zeug und den besten Vorsatz hat ein ganzer Mann zu werden und doch in gewissen Zügen den prinzlichen Schlingel nie verleugnet,

sie sollten eben alle nur hundert Jahre alt sein, um höchst gelehrte Abhandlungen über den Humor in diesen Gestalten und über die symbolische Bedeutung der frisch realistischen Szenen wachzurufen.

Ein andres Gepräge zeigt, einen andern Grundton läßt die Tragödie „Hadrian“ (1864) erklingen. Das Verhältniß des alternden skeptischen Imperators zu seinem Liebling Antinous hat neuerdings ein paar Romandichter angezogen; der Grundgedanke ihrer Erfindung, daß eine kranke Natur eine gesunde in den Untergang hinabzieht, hat auch Heyse vorgeschwebt und die geheime Anziehungskraft gerade dieses Stoffes für neueste Dichter beruht offenbar in dem elegischen Gefühl, daß auch unsre Welt alt geworden, daß kein Morgenschimmer mehr unsre Cultur verklärt, daß die Skepsis in unsern Seelen lebt und selbst bei den Handlungen frischer Thatkraft insgeheim mitwirkt. Dieser Hadrian, der das Weltgeheimniß im Kern fassen, der den bitterlichsten aller Zweifel:

Ob mehr wir sind, als Wellen eines Meers,
Emporgekräuselt durch den Hauch des Schicksals,
Um spurlos zu verfließen

gelöst haben will, der nicht glauben will, sondern erfahren und erkennen, „daß ein All sei hinterm Nichts,“ der nach Gewißheit lechzt und zuletzt in Schönheit und reiner Jugend des Räthsels Lösung zu finden glaubt, der sich damit neue, schwere Kämpfe bereitet, bis ihn an der Leiche des Lieblings ein Gefühl der Gottgewißheit überkommt:

Was dir gemein war mit den Elementen,
Mit Pflanze, Stein und Thier, wär' unvergänglich,
Und was dich göttlich machte, soll vergehn?

er ist wahrlich keine antike Studie, sondern Fleisch von unserm Fleisch, Leben von unserm Leben. Es dünkt uns unverstänglich, wie dieser reinen großen Dichtung gegenüber irgend jemand von der Darstellung antiker Knabenliebe hat fabeln oder die Heraufbeschwörung einer längst vergangnen Welt hat erblicken können. Die Hadriantragödie stellt den Zusammenstoß der beiden Welten, in denen der moderne Dichter lebt, leben muß, in ergreifendster und edelster Weise dar: die Welt stiller Natürlichkeit, eines schuld- und darum schmerzlosen Lebensgenusses, einfachster klarster Verhältnisse, und die Welt der Größe, der Macht, des Glanzes und Ehrgeizes, der verworrenen Verhältnisse, mit welcher Trug und Schuld, die Dunkelheiten und Kämpfe, die der Mensch in der eignen Seele trägt, gesetzt sind. Meisterhaft ist die ägyptische Idylle am Mörissee zu Anfang der Tragödie, in welche der göttermüde Hadrian hineintritt, meisterhaft die Schürzung des Knotens durch die plötzliche geheime Anziehung, die der Kaiser und der jugendfrische Antinous auf einander ausüben. Tieftragisch und bis ins Innerste erschütternd erscheint das

Heranwachsen des Conflicts zwischen Hadrian und dem Jünglinge, mit immerlicher, die tragische Wirkung erhöhender Ironie die trügerische Geschäftigkeit des Isispriesters Sonchis dargestellt, welchem alle Leiden und Zweifel des Gebieters nur zum Sporn werden, den Gebrochnen, Hilflosen endlich doch zu umgarnen. Man begreift sehr gut, daß diese Dichtung nicht populär werden kann, aber wenn es sich um letzte Wägung des innersten Vermögens unsers Dichters und seines Werthes für die deutsche Literatur handelt, so wird dieselbe immer schwer ins Gewicht fallen.

Ob es dem Dichter gegönnt sein wird, die Vorzüge, die wir an „Hans Lange“ und an „Hadrian“ rühmen, jemals in einem seiner Natur gemäßen und dem Verständniß der Massen nächstehenden Stoff vereint zu erproben, müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls reicht das hier gesagte aus, um die Meinung derer, welche Heise auf die Specialität der Novelle einschränken möchten, für den wirklich Antheil nehmenden völlig zu widerlegen. Denn wie man auch über den endgiltigen dramatischen oder gar den theatralischen Werth der Heis'schen Dramen denken möge, es bleibt eben gewiß, daß der Dichter in ihnen ein bedeutendes Stück seines Empfindens und seiner Welterfassung gegeben hat, welche in der Form der Novelle in Prosa und in Versen nicht darzustellen gewesen wären. Und so mag er in Bezug auf sein Verhältniß zur Bühne mit Janfen, dem Helden des Romans „Im Paradiese“ gedacht haben: „Ob wir eine Zeit erleben, in welcher die Künste, die bisher wie Bucherblumen auf Ruinen geblüht, nun auch die regelten, wohnlichen und gesunden Mauern der neuen Staatengebäude mit ihrem immergrünen Laube schmücken? Wer kann es sagen! Die Menschheit lebt rasch in diesen Tagen. Einstweilen thue Jeder das Seine!“



Lauchstädt.

Ein Modebad vor hundert Jahren.



Lauchstädt? Lauchstädt? — Wo hab' ich, fragst du, den Namen doch gehört? Ist mir doch, als schwirrte mir ein altes Lied im Ohre: — — — aus Lauch- | städt hab' ich getroffen auch — schon recht, nicht bloß gehört, gesungen habe ich den Namen, vor dreißig oder mehr Jahren als Student an der Commerstafel in dem ausgelassenen Bummelliede, das durch seine komischen „Binnenreime“ sich auszeichnete und mit den Worten begann: