



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Englische Novellisten : Harrison Ainsworth.

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

Englische Novellisten. *)

Harrison Ainsworth.

Die Poesie hatte seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die gefährliche Neigung, sich mit einseitigem Spiritualismus in die Tiefen des Herzens zu versenken, die Geheimnisse der Seele zu belauschen und darüber die Aufmerksamkeit auf das wirkliche, äußerliche Leben und auf die sinnliche Natur vollständig zu verlieren. Diese forcirte Richtung hat auf der einen Seite zu jener stofflosen Empfindsamkeit geführt, die ungefähr wie bei den Pietisten und Herrnhutern des vorigen Jahrhunderts durch übergroßes Raffinement die Gesundheit und Wahrheit der Empfindung untergrub, auf der andern Seite hat sie eine Reaction hervorgerufen, die sich in das entgegengesetzte Extrem des seelenlosen Materialismus verlor. Wenn man auf der einen Seite Nichts weiter erhielt, als Seufzer, Aynen und Sehnen, zerrissene Herzen und überspannte Köpfe, oder, was in dieselbe Kategorie gehört, Originale, deren Empfinden sich so ganz auf die eigene Individualität concentrirte, daß trotz aller detaillirten Schilderung Niemand ein Verständniß dafür haben konnte, so ist auf der andern Seite die Seele in der fieberhaften Bewegung der Natur untergegangen, in dem Menschen zittert nur der sinnliche Nerv, und der Anatom tritt an die Stelle des Psychologen. Der bei Weitem größere Theil der neuern Romantik findet seine Erklärung in dieser materialistischen Tendenz. Es ist beiläufig in den andern Künsten der nämliche Fall. Der Sentimentalität in der Malerei, wie sie z. B. in der Düsseldorfer Schule herrschend war, ist jene Virtuosität der Landschaftsmalerei gegenübergetreten, die über dem sinnlichen Detail das geistige Moment der Kunst allmählich ganz aus den Augen verliert, und in der Musik ist die hinsterbende Sehnsucht des Gesanges durch die Massenwirkung der modernen Instrumentation abgelöst worden. In der Poesie bietet natürlich der Roman die beste Gelegenheit, dieses Virtuositenthum des Materialismus auszuüben. Es ist aber auch im Drama und selbst in der Lyrik versucht worden. Wenn wir die Charakterbildung bei Victor Hugo und seiner Schule näher ins Auge fassen, so ist die erste Grundlage derselben immer das Costum und die körperliche Beschaffenheit, und je detaillirter diese Eigenthümlichkeiten ausgeführt werden, desto weniger Raum bleibt für den eigentlichen Kern des Menschen, für die Integrität seiner Seele übrig; sobald aber dieses belebende Element fehlt, verlieren sich die Charaktere ins Monstrose und Fragenhafte, ja man kann sagen, daß selbst die äußerliche Physiognomie durch übertriebene Farbenmischung ihren Sinn verliert. Man vergleiche z. B. irgend ein Portrait bei Balzac oder

*) Vergl. Dickens 1851. I. a. p. 464—472. — W. Scott I. b. p. 44—53. — Bulwer p. 424—430. — Cooper II. a. p. 44—48.

bei Sealsfeld mit der Gewohnheit unsrer wirklichen Anschauung. Wir sehen dort so ungeheuer viel Einzelheiten hervorgehoben, daß der Gesamteindruck ver-
 schwindet, und daß wir nur im Stande sind, die Sonderbarkeiten zu combiniren,
 woraus natürlich ein groteskes, verzerrtes Gesicht entsteht. Den natürlichen Men-
 schen interessiert in dem Gesicht der Andern, auch, wenn er verliebt ist, nur der
 Ausdruck; in diesem Virtuositentum dagegen gehört die Physiognomie nicht der
 Seele an, sondern sie ist ein integrierender Theil jener allgemeinen Natur, die in
 glänzenden und schreienden Farben, in einem wunderbaren Labyrinth kabbalistischer
 Linien uns anschaut. Die umständliche Schilderung von Landschaften, von Ruinen,
 von Zugusgegenständen, von verborgenen Gängen und dergleichen macht nur den
 Anfang. Der eigentliche Virtuos wird erst da froh, wo er die gesammte Natur
 in eine schwindelnde Bewegung setzen kann, wo alle Elemente wie im Bahnstun
 mit einander ringen, und wo der Mensch nur noch ein Atom ist, ein recht- und
 selbstloses Atom in dem fieberhaften Zittern der Naturgewalt. Wie jede Virtuosi-
 tät, hat auch diese ihr bedingtes Recht. Wenn z. B. Leopold Schefer in
 einer seiner Novellen einen jungen Mann auf das Kreuz an der Kuppel der
 Peterskirche steigen, ihn dort vom Schwindel befallen läßt, und diesen Schwindel
 durch die Angst einer fürchterlichen Nacht hindurch verfolgt, so können wir
 uns nicht erwehren, in unserm ganzen Nervensystem durch diese Darstellung
 krampfhast erschüttert zu werden. Der Künstler erreicht vollständig seinen Zweck,
 aber wir werden uns nachher sagen müssen, daß unsre Aufregung eine ungesunde
 war, und daß die Kunst von ihrer wahren Idee abgefallen ist. Genau Dasselbe
 gilt von solchen Schilderungen, wie sie Sealsfeld z. B. in seinem „Süden und
 Norden“ von dem Gewitterregen, von dem Mexicanischen Fieber und dergleichen
 giebt. Wenn der Geist vollständig den ungeistigen Mächten anheimfällt, so hat
 eigentlich die Poesie Nichts mehr damit zu thun. Aber hier sehen wir wenigstens
 noch immer das ängstliche Bemühen des Geistes, sich selbst wiederzufinden. Er
 kämpft mit einer unschönen Angst wie in einem kranken Traum gegen die dämo-
 nischen Gewalten, die ihn vernichten wollen. Bei mehreren der neuen Franzosen
 dagegen ist auch diese letzte Spur der Seele verloren gegangen; wir haben nur
 noch das Fleisch, das unter dem Messer und dem Rade des Folterers zuckt und
 bebt, das von der Pest oder der Cholera stückweise in Fäulniß verwandelt wird,
 und unsre Theilnahme wird eine bloß sinnliche, eine befangene, wir athmen den
 üblen Geruch des anatomischen Cabinets oder des Hospitals, in dem Pestkranke
 aufgehäuft liegen. — Am Häßlichsten wird dieser Materialismus, wenn noch die
 Lüsterheit hinzukommt, wenn die thierische Brunnst in ihrer Wildheit ungescheut
 an das Licht des Tages tritt.

Winsworth hat dadurch seine Stellung in der Literatur, daß er diesen Mate-
 rialismus, von allen Nebensachen getrennt, bis zu einer Fertigkeit gebracht hat,
 die in ihrer Art Anerkennung verdient. Eine solche Verbindung von Mächtern-

heit und von Zügellosigkeit der Phantase, von Herzlosigkeit und Aberglauben, von Frivolität und Gespensterfurcht hat kein anderer Dichter aufzuweisen. Wenn unser Hoffmann sich in seinen Visionen von Teufeln und Gespenstern ergeht, so ist er selber im Zustand des momentanen Wahnsinns oder der Betrunktheit. Ainsworth dagegen bleibt auch den wahnsinnigen Erscheinungen gegenüber der trockenste Pragmatiker. Er ist wie der Anatom an seine Leichen gewöhnt, und sie erregen ihm kein Grauen mehr. Von wirklichen Menschen ist bei ihm keine Rede. Abgesehen von einigen komischen Nebenfiguren, die nicht besonders zu rühmen sind, sieht der Eine genau so aus wie der Andere, Alle gleich herzlos, gleich egoistisch, ohne irgend eine jener sittlichen Voraussetzungen, die auch schon zur psychologischen Wahrheit unbedingt nothwendig sind. Während die sinnliche Natur bei ihm mit dem scharfen Licht einer ombre chinoise wiedergegeben wird, macht die eigentliche Geschichte den Eindruck eines Fiebertraums. Im Traume, wo die höhern Functionen des Geistes aufhören, finden wir uns Alle als feig, boshaft, in beständigem Entsetzen, wir jagen mit hegenartiger Geschwindigkeit einem unbekanntem Ziele nach, durch Mauern und Wälder, es giebt keine feste Realität, die unsern Flug aufhalten könnte, und doch bewegen wir uns im Kreise, und sehen uns plötzlich an den alten Ort des Grauens zurückversetzt, wo dann das frühere Entsetzen uns von Neuem von dannen peitscht. Wir verwandeln uns willkürlich in andere Personen, der Ermordete in den Mörder, wir verlieren den Begriff des Unterschiedes, weil wir den Kern unsrer Persönlichkeit verloren haben. — Daß diese wüste Welt mit einem wirklichen Talent wiedergegeben ist, und daß sie einen so großen Anklang gefunden hat, daß eine nicht unbedeutende Anzahl von Dichtern sich dieser Richtung angeschlossen haben, bei einem Volk, welches gerade wegen seines gesunden praktischen Sinnes berühmt ist, gehört zu den bedenklichen Zeichen für die Geschmacksverirrung unsrer Zeit.

Ainsworth ist 1803 zu Manchester geboren. Er machte in seiner Jugend allerlei Versuche, trat bei einem Sachwalter ein, schrieb Komödien, ließ sich auf buchhändlerische Speculationen ein und ging dann einige Zeit auf Reisen. Nach seiner Rückkehr schrieb er im Jahre 1834 den ersten Roman, der Glück machte: *Rookwood*. Der Roman gehört in die Klasse der Schaudergeschichten, wie sie eine ihrer Zeit gefeierte Dichterin, Miß Anna Radcliffe (geboren 1764, gestorben 1823), dem Englischen Publicum erzählt hat. Die Geschichte fängt in einem Grabe an, ein Todtengräber setzt seine Philosophie aus einander, die nicht allein durch einige umherliegende Leichen, sondern auch durch Gespenster, die gegen alle Conventienz gleich in der ersten Scene auftreten, bekräftigt wird. Dieses Gespensterwesen zieht sich durch den ganzen Roman, und die Gespenster bewegen sich so natürlich unter den übrigen Figuren, daß man sie kaum von denselben unterscheiden kann. Es ist das übrigens in der Englischen Literatur nichts Seltenes. Die Engländer haben bei allem gesundem Verstand eine ge-

wisse Neigung zum Spleen, der schon in ihren Volksballaden durch allerlei unheimliche Momente ihnen gegenständlich wurde, der bei Shakspeare eine über das dramatische Bedürfnis hinausgehende Rolle spielt, und der auch bei Walter Scott sich von Zeit zu Zeit hervordrängt. Abgesehen von vereinzelt Versuchen, wo es ihm mißglückt ist, weil das Nebelhafte der überstimmlichen Welt mit dem heitern Licht der ganzen Erzählung schlecht übereinstimmt, z. B. im „Kloster“ oder im „Woodstock“, ist einer seiner berühmtesten Romane „Die Braut von Lammermoor“ ganz in dieser düstern Färbung gehalten. Die Leichenweiber, die darin auftreten, sind keine Nebensachen, sie sind der Chorus der Handlung, der den Grundaccord des Stückes angiebt. An andere irrationelle Erscheinungen, die Zigeuner, die Astrologie, die öfters auftretenden Wahnsinnigen, will ich nur beiläufig erinnern. — „Die Braut von Lammermoor“ hat auf „Rookwood“ einen großen Einfluß geübt. Die Hauptheldin des Letztern, eine stolze, böse Frau, ist Nichts als ein Abklatsch der Lady Ashton, nur daß Walter Scott die harte, kalte und herzlose Entschlossenheit dieses meisterhaft ausgeführten Weibes geistig und mit dramatischer Einheit darstellt, während Minworthy sie durch eine Masse von Greuelthaten versinnlicht. Sie gehört bei ihm zu einer Familie von Vatermördern, und ihre Umgebungen sind ihrer würdig. Die Mordthaten werden so häufig, daß von Zeit zu Zeit die ermordeten Personen sich als Scheintodte erweisen müssen, damit der Stoff nicht ausgeht, gerade wie bei Eugen Sue und seiner Schule, von der mir hier namentlich ein charakteristisches Product einfällt, die von Gerstäcker übersetzten „Geheimnisse der Quäkerstadt“. Bemerkenswerth dabei ist, daß alle diese Greuel, Gespenstererscheinungen u. s. w. nicht in dem Tone des romantischen Grauens, sondern mit einer gewissen grotesken Lustigkeit dargestellt werden. Eine Hauptfigur macht sogar einen durchaus heitern Eindruck, der berühmte Straßenräuber Dick Turpin, dessen Flucht vor seinen Verfolgern mit einer Virtuosität dargestellt wird, die sich Sealsfield an die Seite stellen kann. Es ist auch natürlich, daß unter dieser Masse von Unholden ein einfacher Spitzhube, der, wenn er sich einmal zu einem Todtschlag herbeiläßt, es nur des Geldes wegen thut, einen erfreulichen Contrast macht.

Der folgende Roman, „Crichton“ (1837), gehört in die Klasse der historischen, und spielt in einer Zeit, die am Fruchtbarsten für die neuern Novellisten gewesen ist, am Hofe Heinrich des III. von Frankreich und der Katharine von Medici. Bekanntlich hat Alexander Dumas dasselbe Thema behandelt, genau mit der nämlichen Frivolität, was die Sittlichkeit und das Gewissen betrifft, aber mit einer Heiterkeit, die uns wieder versöhnen muß. Bei Crichton tritt neben dem novellistischen Interesse noch ein antiquarisches hinzu. Der Dichter hat eine Masse historischer Curiositäten zusammengehäuft, um ein Gesamtbild der Zeit zu geben, ungefähr wie es Bulwer in seinem Devereux thut. Von einer eigentlich historischen Zeichnung der Personen ist aber keine Rede. Das Thema des

Romans ist die Giftmischerei. Der König, die Königin Mutter, Margarethe von Valois versuchen sich in dieser Branche mit so viel Eifer, daß man zuletzt in der Verwirrung nicht mehr unterscheidet, wer das Gift und wer das Gegengift reicht, wer den Helden morden und wer ihn retten will. Daß irgend Einer in dieser Virtuosität etwas Unbilliges sehe, daran ist vollends nicht zu denken. Man verwundert sich nur, wenn irgend ein glänzendes Bankett vorübergeht, ohne daß einige von den Gästen todt zusammensinken. Ich fürchte, diese Manie der Giftmischerei wird in den Romanen seit den neuen Criminalgeschichten überhandnehmen. Man hat seit der Zeit mehrere neue Gifte entdeckt, man hat die Wirkungen derselben beobachtet, und man kann die verschiedenartigen Zerstörungen, die Krämpfe und Schmerzen, die ein jedes erregt, mit größerer Genauigkeit schildern. Bulwer mit seiner Lucrezia ist schon ein schlimmes Beispiel dafür. Man wird jetzt wahrscheinlich die Blausäure aufgeben und sich vorzugsweise auf den Nicotin legen, und die chemischen Präparate der sachverständigen Aerzte, die schon bei den öffentlichen Proceßverhandlungen einen so widerwärtigen Eindruck machen, werden durch die erhitzte Phantasie der Romanschreiber noch um manche interessante Details bereichert werden. Unfre überreizten Nerven werden dann nach immer größerem Alkohol verlangen, bis zuletzt eine Abstumpfung eintreten wird, die auch hier eine Rückkehr vom Materiellen ins Geistige, vom Pathologischen ins Psychologische erfordern wird.

Hatten schon diese beiden Romane dem Dichter ein großes Publicum erworben, so errang der folgende, „Jack Sheppard“ (1839), einen wahren Beifallsturm. Er wurde für drei Londoner Theater dramatisirt, trotz der Opposition, die sich von Seiten der Puritaner dagegen erhob. Die Veranlassung zu diesem Roman hat eine von den bekannten Reihen der Hogarth'schen Kupferstiche gegeben, „der faule und der fleißige Lehrling“. Die grenzenlose Häßlichkeit dieser Stiche, die trotz der eben so großen Naturtreue derselben einen peinlichen Eindruck macht, bis zu dem Schlußbilde, wo der Leichnam des gehängten Faulen in der Anatomie secirt wird, ist sowol in dem Roman selbst, als in den Zeichnungen von Cruikshank, die denselben verziern, getreu wiedergegeben. Ueberhaupt sind diese Bilder, welche die neuern Englischen Feuilletonromane begleiten, z. B. auch die von Dickens, eigentlich doch sehr häßlich. Sie enthalten mit wenigen Ausnahmen, wo irgend eine glücklich erfundene humoristische Figur auftritt, z. B. Pickwick, Nichts als Fragen und Monstrositäten, und schließen sich in dieser Weise in mancher Beziehung der Dichtung an. Die Bilder z. B. in Oliver Twist oder Nicolans Nickleby sind geradezu scheußlich, es ist die reine Häßlichkeit, ohne eine Spur von Komik. Nur Thackeray's Bilder machen eine Ausnahme. — Der Stoff, die Geschichte eines berüchtigten Diebes, war bereits in der Englischen Literatur nichts Neues. Bulwer hatte ihn vor neun Jahren in seinem Paul Clifford behandelt, aber er hatte doch wenigstens das Interesse der Leser an

dem psychologischen Hergang zu fesseln gesucht, er hatte sich bemüht, durch eine seltsame Verwickelung von Umständen die Möglichkeit nachzuweisen, wie eine ursprünglich gut geformte Natur allmählich zu Verbrechen kommen könnte. Jack Sheppard dagegen ist ein geborner Dieb, und das Interesse des Romans liegt auch gar nicht in seiner moralischen Zurechnungsfähigkeit, sondern lediglich in der Gewandtheit, mit welcher er seine Einbrüche ausführt, und sich der Verfolgung entzieht. Darin ist das Mögliche geleistet. Von der ersten Scene an, die einen furchterlichen Sturm auf der Themse, begleitet von mehreren Mordthaten, schildert, bleibt man das ganze Buch hindurch in einer beständigen Aufregung. Jack Sheppard hat einen unverföhnlichen Feind, den berühmten Diebesfänger Jonathan Wild, eine der Lieblingsfiguren unsers Dichters, wie sie als Maschinist seiner Stücke fortwährend wiederkehrt. Er treibt ein großartiges Geschäft; ziemlich alle Diebe und Mörder von London stehen in seinem Sold; der Erwerb ihrer Verbrechen fällt in seine Kasse, und wenn er ihrer überdrüssig geworden ist, läßt er sie durch seine Häfcher auffangen und hängen. Er begeht noch Verbrechen auf eigene Hand, und verwendet dabei stets so viel Grausamkeit als irgend möglich. Seine Wohnung ist ausgestattet mit einer merkwürdigen Sammlung von Folterwerkzeugen und mit Schädeln und Gebeinen der Gehängten und Gefolterten. Er betrachtet sie zuweilen mit besonderer Lust, und erteilt Liebhabern Unterricht in der Kunst des Folterns. Dieser Mann hat einen erblichen Haß gegen Jack Sheppard; er hat geschworen, ihn an den Galgen zu bringen, wie er seinen Vater an den Galgen gebracht hat, und läßt sich von diesem Vorhaben weder durch die Gewandtheit seines Gegners, noch durch seine eigene persönliche Gefahr abhalten. Wenn Jack Sheppard sich vollkommen sicher glaubt, so kann man mit Bestimmtheit voraussehen, daß Jonathan Wild mit seinen Häfchern bereits in einer Ecke auf ihn lauert. Einmal wird ihm der Hals abgeschnitten, und man glaubt nun seiner los zu sein, aber er hat eine eiserne Natur, sein Hals heilt wieder zu, er wickelt ein dickes Halstuch darum, und im nächsten Augenblick ist der Feind wieder in seiner Gewalt. — Eine Hauptepisode bildet die Flucht Sheppard's aus dem Gefängniß durch zwanzig bis dreißig dicke Mauern, eben so viel eiserne Thüren, durch vergitterte Schornsteine, über Dächer hinaus und dergleichen. So wunderbar das Alles ist, so wird es doch mit so viel Detail und so viel Zuversichtlichkeit erzählt, daß man wenigstens für den Augenblick daran glaubt. Ich darf wol kaum hinzusetzen, daß zu diesem Haupthelden noch eine ganze Reihe von lebenswürdigen Verbrechern gehören, und daß die Atmosphäre des Stücks wenigstens eben so trübe ist, als in den „Mysterien von Paris“, aber die Kunst der Beschreibung erregt wirklich Erstaunen.

In dieser Zeit erwarb Minworth einige vielgelesene Journale, die ihn zum reichen Mann machten. Er ließ in denselben 1840 seinen neuen Roman „Guy Fawkes“ erscheinen, der ihm über 1500 Pfund Sterling eintrug. Die Pulver-

verschwörung giebt ihm Gelegenheit zur Schilderung der fürchterlichsten Foltern und Hinrichtungen. Er steht auf Seite der Katholiken, der Verschwörer, und die protestantischen Edelleute erscheinen sammt und sonders als blutgierige Verwäther. In dem Helden hat er einen schwärmerischen Menschen zu schildern gesucht, der mehr als eine andere seiner Figuren einen träumerischen Anstrich hat, und der insofern eine seltene Ausnahme unter ihnen macht, daß er zuletzt zu einer Art Erkenntniß seines Unrechtes kommt. Answorth ist in diesem Roman übrigens wieder in das Reich der Gespenster zurückgekehrt. Eine große Rolle spielt ein berühmter Geisterbeschwörer, der durch Galvanismus mehrere Leichen zum Leben zurückbringt, der die Zukunft voraussieht, und auch im Uebrigen mit übernatürlichen Gaben ausgestattet ist. Er vertritt diesmal den Maschinisten, und zeigt bei aller Kälte und Apathie eine gewisse Gutmüthigkeit. — Noch in demselben Jahre erschien „der Tower von London“, der in seiner Conception sehr lebhaft an Victor Hugo's Notre-dame de Paris erinnert. Der wirkliche Held des Stückes ist der Tower selbst, mit der Aussicht von seinen Zinnen, mit seinen Folterkammern, seinen geheimen Gängen, in denen Jagd auf die Verbrecher gemacht werden kann, seinem alterthümlichen Hof, wo die Schaffote aufgerichtet werden, seinen Fallthüren, durch welche man Leute hinabstürzt, seinen Bärengruben, wo man mit Ungeheuern zu kämpfen hat, u. s. w. Der Tower hat ein wirkliches Leben, wie der alte Dom in Victor Hugo's Roman (der 1831 erschien). Die Figuren dagegen sind, wie bei Victor Hugo, nur die Arabesken, die architektonischen Verzierungen, welche das Leben dieses alterthümlichen Baues versinnlichen, und zwar gehören dazu nicht allein die Quasmodos, die Riesen, Zwerge, Bären u. s. w., sondern auch die historischen Personen, an deren Costum der Dichter zwar mit großer Gewissenhaftigkeit festhält, deren sonstige historische Stellung aber mit einer wunderbaren Leichtfertigkeit behandelt wird, z. B. die blutige Königin Maria und ihre junge unschuldige Feindin Johanna Grey. Die einzig handelnde Person ist der Maschinist, Simon Renard, der kaiserliche Gesandte, der in seiner kalten, energischen und bösen Natur ganz aus Victor Hugo's Maria Tudor (1833) entnommen ist. — Genau in dieselbe Kategorie fällt der im folgenden Jahre (1844) erschienene Roman „die alte St. Paulskirche“, der den Brand dieses mächtigen Gebäudes darstellt. Um die Flammen lebhafter zu schildern, müssen eine Menge armer Leute in dem brennenden Gebäude elendiglich umkommen; der Rauch erstickt sie, das Feuer verbrennt ihre Kleider, geschmolzenes Blei versengt ihnen die Hirnschale. Das Alles wird im Einzelnen mit großer Grausamkeit ausgeführt, denn die Steine, die architektonischen Verzierungen, die Gemälde u. s. w., auf die es dem Dichter allein ankommt, haben keine Sprache für ihren Schmerz, das Fleisch der Menschen muß an ihre Stelle treten; und da auch diese Grenel noch nicht genügen, so muß zu gleicher Zeit die Pest in London ausbrechen, und so werden wir in allen Stü-

Grenzboten. III. 1854.

den lebhaft an Eugen Sue's Novelle „les deux cadavres“ erinnert, wo gleichfalls das Feuer, die Pest und die Folterkammer mit einander abwechseln.

Von den Romanen, die in dem folgenden Jahre (1842) erschienen: „die Tochter des Geizhalses“ und „Windsor schloß“, ist der letzte wieder originell und ein Fortschritt in der Reihe von Ungeheuern, welche Victor Hugo aufgestellt hat. Quasmodo und selbst Han von Island sind Nichts gegen den Helden dieses Stücks, den Jäger Hearne, der zwar in einer historischen Zeit spielt, nämlich unter König Heinrich VIII., von dem man aber bis zum letzten Augenblick nicht erfährt, ob er ein Räuber, ein Teufel oder ein Gespenst ist. Er scheint ein Mittel Ding von allen dreien zu sein, denn zuweilen wird er verwundet und heult furchterlich, dann aber fährt er auch durch's Schlüffeloch, steigt plötzlich, wenn man ihn fangen will, in einer hellen Flamme in die Höhe, reitet durch die Luft u. s. w. Dabei ist er im höchsten Grade humoristisch, aber doch im Ganzen vorwiegend bösaartig. Unser Hoffmann und ähnliche Teufelsbanner haben uns auch Figuren gezeichnet, von denen man nie recht erfährt, ob sie ein Archivarius oder ein Drachen oder der Geist der Poesie sind, aber das geschieht in einer so verzückten Sprache und von so wilden Phantasten begleitet, daß man sich der Realität dieser Erde ganz entrückt fühlt, und ohne Widerstand Alles mit sich geschehen läßt. Hier dagegen wird Alles mit dem nüchternsten Pragmatismus erzählt. — Es wäre hier der Ort, über die Anwendung des Wunderbaren in der Poesie Etwas zu sagen. Ich beschränke mich auf zwei Bemerkungen. Das Wunderbare, das Grauensvolle, das Entsetzliche hat allerdings seine poetische Seite, aber diese liegt keineswegs in dem Object des Entsetzens, sondern in dem Entsetzen selbst, und in der Seele, in der es erscheint. Das Object nimmt die Farbe und die Gestalt des Grauens an, dem es sich offenbart, oder dem es vielmehr entspringt. Der Dichter darf also grauensvolle Erscheinungen, auch wenn er sie gegenständlich schildert, nur aus der Stimmung hervorgehn lassen, die sie begreiflich macht, und er darf sie nur so weit unserm Gesicht enthüllen, als sich in ihnen die Nachtseite der menschlichen Natur, über die sie nicht hinausgehen dürfen, verfinnlicht. Shakspeare und in den meisten Fällen auch Walter Scott haben das sehr gut verstanden. Sobald der grauensvolle Gegenstand ein Leben für sich in Anspruch nimmt, sobald er ohne Vermittelung der Stimmung und des Gemüthszustandes der menschlichen Personen, die uns allein beschäftigen dürfen, eintritt, ist er eine Versündigung an der Kunst. — Zweitens glaube ich, daß in denjenigen Dichtungsformen, die sowol in Bezug auf ihren Gegenstand, als auf die Art ihrer Behandlung, sich der Nachahmung des Wirklichen mehr nähern, als in der Tragödie geschieht, wo die symbolische Seite immer eine gewisse Berechtigung behält, das Wunderbare ganz und gar auszuschließen ist. Die Hexen in Macbeth und der Geist in Hamlet haben wenigstens zum Theil eine symbolische Bedeutung, und sie gehören in den Ton des

ganzen Stück, das unsre Phantasie lebhafter und gewaltiger anspannt, und den Gedanken an die Welt und ihr Naturgesetz fern hält. Wenn wir dagegen in einem modernen Romane Geister- und andere Wundergeschichten anbringen, so ist das ein gemachtes, raffiniertes und ungesundes Wesen, gerade wie das Treiben der Somnambulen, Propheten und Magneteurs in der wirklichen Gesellschaft. Es ist ein gemeiner Sinnenfidel, der sich nicht an die geistigen, sondern an die thierischen Seiten unsrer Natur wendet, und wir haben im höchsten Grade Unrecht, mit dieser Poesie des Irrenhauses schön zu thun. Diese Neigung, unsinnige Probleme pragmatisch aufzulösen, oder mit verschlafener Mystik in ihnen die Spuren einer geheimnißvollen Offenbarung zu suchen, ist ein Rest jener Sentimentalität, die als Bodensatz der einseitigen Aufklärung übrig blieb. Die Poesie soll kein Tummelplatz für Larven sein. — Es ist dies zum Theil der Grund, warum es der Mühe lohnt, Erscheinungen, wie unser Dichter oder Eugen Sue, deren inneren Werth die Kritik wahrlich nicht herausfordert, einer ausführlichen Besprechung zu unterwerfen. Sie haben ein ungeheures Publicum, auch unter den gebildeten Klassen; man schämt sich ihrer, aber man liest sie; und wenn man genauer zusieht, so treten ihre schlechten Seiten nur darum lebhafter hervor, weil sie sich eine größere Mühe geben, deutlich zu sein, sie sind aber an sich nicht schlimmer, als die Spukgeschichten, die uns unsre Deutschen Romantiker aufgetischt haben, und die man uns gelehrt hat, als hohe Poesie zu verehren, weil sie unklarer gehalten waren, und weil man sie ins Symbolische lehren konnte. Sobald man aber das Grundgesetz der Poesie aufgibt, daß sie das idealisirte, d. h. zu seiner vollen Wahrheit concentrirte Leben sein soll, so kommt es nicht mehr viel darauf an, wie weit man in der Sünde geht.

Jede einseitige Virtuosität führt im Lauf ihrer weitem Ausbildung zu immer größern Thorheiten. Von den spätern Romanen unsres Dichters — wenn wir von dem „St. Jamespalast“ (1844) absehen, der die Geschichte von Scribe's „Glas Wasser“ ins Romantische überseht, nur daß Oxford an Bolingbroke's Stelle tritt, und daß einige Bösewichter hinzugefügt werden, so wie einiges antiquarische Costum — sind die „Hexen von Lancashire“ (1848) derjenige, in welchem sich unser Dichter mit der größten Unbefangenheit gehen läßt. Hier tritt das höllische Wesen nicht neben dem weltlichen auf, sondern es absorbiert das ganze Leben. Abgesehen von den einzelnen Hexenriechern des Königs Jakob, die sonderbarer Weise lächerlich gemacht werden, obgleich ihre Verfolgung, wenn die angegebenen Umstände wahr wären, die größte Anerkennung verdiente, denn sie setzen sich jeden Augenblick der Gefahr aus, vom Satan gefressen zu werden, und dem Böbel, der diese Verfolgungen nur benützt, um seine bestialische Natur an den Tag zu legen, was mit einer nur den Engländern eigenen Virtuosität geschildert wird, besteht das ganze handelnde Publicum aus Hexen; sie feiern ihre Sabbathe, in denen Kinder dem Bösen geweiht werden, abgesehen von an-

den Greueln, die man dort begeht; sie reiten oder schweben durch die Luft, sie wirken magnetisch oder durch brutalen Zauber, sie spielen schon von Geburt an, denn sie sind meistens zur Hexerei prädestinirt, sie haben alle einen infernalischen Blick, zuweilen, wenn sie alt geworden sind, einen langen, rothen Bart, einen Bärenschädel, triefende und zuweilen feuerspeiende Augen. In der Mitte dieser saubern Brut, die zum Glück am Schluß sammt und sonders verbrannt wird, geht der Teufel um, theils in eigener Person, theils in der Gestalt eines alten Raters, oder als Doppelgänger ehrlicher Spießbürger, wie in Hoffmann's „Teufelselixiren“. Zum Ueberflus erscheinen auch einige Gespenster, die mit dem ersten und zweiten Liebhaber so lange in rasendem Galopp einhertanzen, bis Diese erschöpft zu Boden sinken. Und wenn man fragt, wozu dieser Aufwand von Wundern eigentlich benützt wird, so ist man nicht wenig erstaunt, daß es sich um weiter Nichts handelt, als um das Hinausrücken einiger Raine, um den Acker einer ehrgeizigen Frau zu vergrößern. Es ist nicht leicht möglich, den Unstimm weiter zu treiben, und man kann daher mit diesem Werk die Laufbahn unsres Dichters als abgeschlossen betrachten.

Sein Einfluß ist aber darum nicht kleiner. Er hat unter den Englischen Romantikern eine förmliche Schule gegründet, und darunter ist ein Dichter, der ihm an Talent bedeutend überlegen ist. Der Name desselben ist nicht bekannt, seine Romane heißen: „Whitefriars“, „Whitehall“ und „Cäsar Borgia“. Die Aehnlichkeit ist so groß, daß man zuweilen versucht wird, sie einem und demselben Dichter zuzuschreiben. Aber es ist hier doch ein größerer Fonds. Die Menschen sind doch nicht bloß aus Fleisch und Nerven, nicht bloß die Gegenstände, an denen die dämonischen Kräfte ihr Spiel ausüben; man entdeckt eine Spur von Seele in ihnen. Im Uebrigen sind aber sowol die Figuren, von Lady Ashton an bis zum Maschinisten und zu Jonathan Wild, hier wiederzufinden; eben so die geheimen unterirdischen Gänge, die Dick Turpin und Jack Sheppard mit ihrer unglaublichen Geschwindigkeit in der Flucht und der Verfolgung, die athemlose Hast der Ereignisse, der plötzliche Umschwung in den Stimmungen und Ansichten, die vollständige Gleichgiltigkeit gegen die sittlichen Bedingungen; es ist dieselbe Masse von Räubern, Mördern, Bagabunden und andern Pöbel, dieselbe Giftmischerei und Rachsucht, dasselbe verwickelte System der Intrigue; aber man hat, wie gesagt, ein sehr bedeutendes Talent zu bedauern, das an diesen häßlichen Stoffen vergeudet wird. Man hat eben so eine Menge von Studien zu bedauern, die doch zu keiner geschichtlichen Wahrheit führen (ich bemerke beiläufig, daß in dem letzten der genannten Romane der Versuch gemacht ist, die verächtliche Lucrezia Borgia als ein sittliches Frauenzimmer zu rehabilitiren, wie es in einem neuern Französischen Stück mit der Messaline geschehen ist), und viel Anlage zur Charakteristik, die doch zu keiner vollen Gestalt führt, weil der Dichter sich unsinnige Probleme stellt.

Man möge diese Darstellung als eine Warnung betrachten gegen jenes verderbliche Princip der Neufranzösischen Romantik, bei dem alle Kunst zu Grunde gehen muß, jenes Princip, das sich auf den Spruch der Macbeth'schen Hexe zurückführt: Schön ist häßlich, häßlich schön. Was die Schule Victor Hugo's in Frankreich, die Schule Heine's in Deutschland, wenn nicht zum Glaubensartikel, so doch wenigstens zur Gewohnheit gemacht hat, die Vorliebe für Verbrecher, für körperliche und geistige Monstrositäten, für unvereinbare Contraste, ist auch an dem nüchternen Engländer nicht ohne Spur vorübergegangen, und die Kritik aller drei Nationen sollte es sich zur gemeinsamen Aufgabe machen, diesen seelenlosen Materialismus in der Kunst eben so zu bekämpfen, wie im Leben. J. S.

W o c h e n s c h a u.

Die Kleinen Leiden der Reaction. — Es ist ein tragikomisches Schauspiel, daß gerade in dem Augenblicke, wo durch die Ernennung des Herrn v. Bismark zum Bundestagsgesandten, des Herrn v. Kleist zum Oberpräsidenten der Rheinprovinz, die Vollblutreaction auch officiell vom Preussischen Ministerium anerkannt worden ist, die Blätter der verschiedenen Nuancen anfangen, sich mit großer Leidenschaftlichkeit einander zu befechten. Die Kreuzblätter verkündigen auch in diesem von ihm sonst so freundlich protegirten Ministerium eine innere Spaltung, und scheinen geneigt, den allzu liberalen Herrn v. Mantuffel fallen zu lassen. Die officiellen Adlerblätter treten mit großem Zorn gegen diese Annahmen des Kreuzes auf, und erklären nicht blos, daß in dem Schooß der Regierung die vollständige Eintracht herrscht, und daß der Ministerpräsident keineswegs rothrepublikanischen Tendenzen huldigt, sondern sie suchen auch nachzuweisen, daß die Ernennung der beiden Herren, die Anfangs so auffiel, daß man sie für einen schlechten Wit hielt, keineswegs einen Uebertritt des Ministeriums zur Kreuzpartei, sondern einen Uebertritt dieser Herren zur Adlerpartei anzeige. Beinahe sollte man auf die Vermuthung kommen, die Ministeriellen seien über die Angriffe der Kreuzzeitung höchst zufrieden, und suchten dieselben sogar gewissermaßen zu provociren, um eine hête noire zu haben, die man überall aufzeigen könnte, zum Beweis, daß man noch nicht der allerschwarzesten Reaction angehörte. Aber es ist doch in diesen gegenseitigen Liebeserklärungen ein so bitter-süßer Ton, daß man an einer gewissen Aufrichtigkeit dieser Empfindungen nicht zweifeln kann. Man muß sich überhaupt hüten, das Ministerium für den Ausdruck eines bestimmten, bewussten Princip's anzusehen, welches nach dieser oder jener Seite hin Concessionen machen könnte. Das Ministerium der Umstände wird durch eine höhere Nothwendigkeit bestimmt, der es noch niemals die Energie eines principiellen Willens entgegengesetzt hat; dieselbe Nothwendigkeit, die in der Erfurter Zeit das Ministerium zum Träger der gemäßigten Radowizischen Union, und den Herrn v. Kleist-Regow, den ausgesprochenen Feind eben dieser Union, im Staatenhaus zum Vertreter der Ansichten der Krone erhob. Die künftige Geschichtschreibung wird keineswegs geneigt sein, über die gegenwärtige Regierung Preußens jenes Schuldig auszusprechen, welches die Hegelsche Geschichtsphilosophie über Sokrates ausspricht. — Weit