

herrliche Art Goethes, die Wirklichkeit gewissermassen mit einem Gedanken zu durchleuchten, jene Art, die ihn dann mit steigendem Alter ganz zur Allegorie führte. Wir stehen in tiefer Ehrfurcht vor allem, was diesem einzigen und unvergleichlichen Geiste entstammt, aber wir haben uns doch lange gewöhnt, zwischen dem jungen und alten Goethe zu unterscheiden. Der Zauberhauch der Betrachtung, der den langen Zug seiner blühenden Gestalten umwitterte und ihnen den unvergänglichen Reiz gab, schien sich allmählich loszulösen und zu schimmernden, farbigen Wolkengebilden zu gestalten. Auch sie leuchten von Schönheit, aber es schlägt kein Herz mehr in ihnen. Das wahrhaft Lebendige und Unvergängliche, was er geschaffen, stammt aus der Zeit, als er noch selber hineingriff ins volle Menschenleben, und gegen diesen Goethe mit seinem klaren Sinn für die Wirklichkeit richteten sich seinerzeit alle die Vorwürfe, die der heutige Realismus zu hören bekommt. Das giebt doch zu denken. Die Art des alten Goethe ist, nüchtern besehen, eine eben solche Übertreibung wie der Naturalismus, und die Gerechtigkeit verlangt Konsequenz gegenüber allen Übertreibungen. Wenn es in der Ordnung ist, dass man die „Weissagungen des Bakis“ eine „herrliche Dichtung“, ein „grossartiges, einheitliches Gedicht von erstaunlicher Tiefe“ nennt, so weiss ich nicht mehr, welches Recht man hat, sich über die Einseitigkeit Zolas zu entrüsten.

Der Begriff des modernen Romans ist natürlich zeitlich und stofflich nicht genau zu umgrenzen. Es ist unmöglich, eine literarische Gruppe ganz aus ihrem historischen Zusammenhang zu lösen. Wenn mein Zweck mich vorzugsweise auf die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts verweist, werde ich doch nach Bedarf auch weiter zurückgreifen. Andererseits verlangt mein Zweck auch für die neuere Zeit eine Beschränkung auf das Material, welches mit der realistischen Bewegung zusammenhängt, und die Knappheit des Raums verlangt noch eine weitere Beschränkung auf einige Erscheinungen, die nach allgemeiner Bedeutung oder sonstigen Gründen am bemerkenswertesten sind.

I.

Ich beginne meinen Überblick mit dem englischen Roman, da er nicht allein historisch die grösste Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zeigt, sondern auch im ganzen die einflussreichsten Typen hervorgebracht hat, mag er auch in den letzten Jahrzehnten ganz in den Hintergrund getreten sein. Aus dem fast unerschöpflichen Reichtum des vorigen Jahrhunderts heben sich zwei Gruppen heraus, denen der moderne englische Roman in erster Linie seine Form und Richtung verdankt. Die eine wird durch die Namen Swift und Defoe, die andere durch Smollet und Fielding bezeichnet. An die beiden ersteren knüpft der moderne Realismus überhaupt direkt oder indirekt an. Die Kunst, durch kluge und kühne Verwendung äusserer Mittel die volle Illusion der Wirklichkeit hervorzurufen, kann man bei ihnen bereits studieren, sie sind darin vollendete Meister. Die ungeheuerlichsten Abenteuer Gullivers lesen sich so überzeugend wie alltäg-

liche Erlebnisse. So gewaltig ist die plastische Kraft von Swifts Phantasie, dass hinter seine Figuren ganz seine Tendenz zurückgetreten ist, und dass in seltsamer Ironie aus seiner blutigen Satire auf die Menschheit ein Unterhaltungsbuch für Kinder wurde. Über der Figur des Robinson ist beinahe der Name ihres Schöpfers vergessen. Von hundert Personen, die das Buch gelesen haben, weiss kaum einer etwas von Defoe. Der brave Crusoe ist uns ein wirklicher Mensch, mit dem wir alle einmal ganz naiv mitlebten. Das ist vielleicht der grösste Triumph, den die Kunst je gefeiert hat. Defoe hat mehr solcher Virtuosenstückchen geleistet. Seine „Memoirs of a cavalier“ und „Journal of the great plague“ in London wurden von ganz ernsthaften Leuten als Geschichtsquellen angesehen. Um einem obskuren Buch „Über den Tod“ Absatz zu verschaffen, schrieb er als Vorrede mit der vollen Wirkung eines Faktums, wie Mrs. Veal nach ihrem Tode ihrer Freundin Mrs. Bargrave erscheint und das Buch empfiehlt. Es ist nicht nur amüsant, sondern auch sehr lehrreich, dem Verfasser auf die Finger zu sehen. Die Schilderungen geben stets genaue Details an. Crusoes Überlegungen behalten immer die Irrtümer, denen ein Durchschnittsmensch ausgesetzt wäre, und gerade deshalb glauben wir an seine Erfolge. Mrs. Veal zeigt ihrer Freundin, dass sie ein von Flecken gesäubertes Seidenkleid trage; als sie lesen soll, erklärt sie, dass das Bücken ihr Kopfschmerz verursachen würde etc. — Die anderen beiden sind in ihrer Zeichnung auch Realisten, selbst höherer Art, da ihr Realismus weniger virtuos ist und mehr auf die Wahrheit vom Menschen geht. Lieutenant Bowling und ähnliche Figuren sind sogar Meisterskizzen, aber es sind eben Skizzen, denn beide suchen ihre Force in dem Abrollen eines grossen Stücks Welt, in dem Verknüpfen endloser, bunter Abenteuer; mehr in dem, was ihre Helden erleben, als in dem, was sie sind. Es gab dafür bereits spanische und französische Vorbilder. Smollet sagt in der Vorrede zum „Roderick Random“ ausdrücklich, dass er nach dem Muster des Gil Blas gearbeitet habe. Wenn er ebendort Lesage vorwirft, dass man gar nicht dazu käme, mit seinem Helden Mitleid zu empfinden, da er zu schnell aus einer Situation in die andere überginge, so trifft das ihn ebenso, wie überhaupt das ganze Genre. Gegen die einzelnen Figuren und Situationen des „Random“ z. B. wüsste ich nichts zu erinnern, sie kommen gut, zum Teil vorzüglich heraus; aber alles Schreckliche, was sein Held erlebt, fliesst in uns nur in ein verworrenes Gefühl von etwas recht Unangenehmem zusammen. Ich bekenne, dass auch bei dem vielgepriesenen „Tom Jones“ Fieldings für mich diese Empfindung überwiegt, so sehr ich seine einzelnen Vorzüge schätze. Jedenfalls waren beide Schilderer von grossartiger Begabung, und ob man ihr Genre nun gut oder schlecht finden mag, sie haben ihm grössten Einfluss verschafft.

An der Schwelle unseres Jahrhunderts steht die gewaltige Erscheinung Walter Scotts. Es ist schwer, mit wenig Worten über ihn hinwegzugehen. In seiner Manier liegt eine so unverwüsthche Gesundheit, dass ich oft den Eindruck habe, man werde einst nach allem Raffinement wieder einmal auf diese naivere Art zurückkommen

als auf die normalste. Aber er nimmt in seiner Grösse gewissermassen einen Platz für sich ein. Ein charakteristischer Typus für die neuere Richtung ist er nicht. Als solche Typen betrachte ich vor allen andern Dickens, Thackeray und den Amerikaner Poe, den ich nach der Sprache hierher rechnen will.

Wie Scott hat auch Dickens einige Jahrzehnte hindurch Europa beherrscht, ja man darf wohl sagen die ganze Welt. Ich gedenke zu zeigen, dass man ihn nach der künstlerischen Seite sehr überschätzt hat, und dass es besonders unmöglich ist, ihn einen Realisten im ernstesten Sinne zu nennen, wofür man ihn lange hielt. Sein Realismus ist meistens nur Schein; er ist durch und durch maniriert; man muss ihm die schwersten künstlerischen Vorwürfe machen. Dennoch ist er unbestreitbar einer der grössten Schriftsteller, die je gelebt haben, und der Einfluss, den er auf die gesamte Romanliteratur, die auf ihn folgt, geübt hat, ist geradezu unberechenbar. Schon wegen dieses gewaltigen Einflusses scheint mir seine Eigenart einer eingehenden Betrachtung wert.

Seine Vorzüge springen sofort in die Augen. Der Figurenreichtum ist überwältigend, und doch gelingt es uns immer leicht, die Individuen auseinanderzuhalten. Die Handlung ist energisch und interessant und reisst unsere Phantasie unwiderstehlich mit. Alle Saiten des Gefühlslebens klingen an und werden in einer Sprache von fast unerschöpflicher Vielseitigkeit zum Ausdruck gebracht. Die ausgelassenste Komik wie das erschütterndste Pathos beherrscht er mit gleicher Sicherheit, und wenn er den naiven Leser erst eine Strecke mit sich genommen hat, kann er mit ihm machen, was er will; er lässt ihn lachen und weinen, wie es ihm gefällt, selbst wo die Absicht ganz deutlich merkbar ist. Seine Virtuosität, die Volkstypen durch ihre eigene Sprache zu charakterisieren, gilt für unerreicht, und blendender noch ist seine Virtuosität, uns durch Szenen voll überwältigender Leidenschaft zu entscheidenden Wendepunkten der Erzählung zu führen. Wir werden fortgerissen mit schwindelnder Gewalt, und doch bleibt uns das Einzelne klar wie durch ein Wunder. In der Vorführung grosser Naturschauspiele und bewegter Massen liegt eine grossartige, hinreissende Energie. Dazu kommt eine besondere neue Art der psychologischen Beobachtung, die ich am Beispiel zeigen werde, und in der vielleicht seine originellste und fruchtbarste Anregung liegt. Das sind Vorzüge genug, um seine phänomenale Wirkung zu erklären und begreiflich zu machen, wie man so lange seine offenbaren Schwächen übersah, die ich bereits andeutete. Er verfügt über die glänzendsten künstlerischen Mittel, aber er macht einen sehr ungleichen Gebrauch von ihnen, da es ihm an tiefem künstlerischen Ernst und Wahrheitsgefühl fehlt. Was er schreibt, ist im ganzen romance und es soll novel sein. Sein Überschuss an Phantasie beherrscht ihn; der Effekt reisst ihn immer über die Grenzen der Wahrheit und zuweilen aller Möglichkeit hinaus. Er kann alles so gegenständlich malen, wie er will, aber er malt oft falsch. Er hat nicht den mindesten Respekt, weder vor der Konsequenz und Wahrheit seiner Menschen noch seiner Hand-

lung. Wenn wir seine Erzählungen nachrechnen, wimmeln sie von thatsächlichen Unmöglichkeiten und Widersprüchen, und wenn wir seine Figuren analysieren, ist es nicht besser; sie sind zuweilen nur Chargen, deren scheinbare Lebenswahrheit auf einigen ganz äusserlichen Attributen beruht.

Am besten zeigt sich seine Manier an einem bestimmten Beispiel. Ich greife aufs Geratewohl die „Tale of two cities“ heraus. Der historische Grundton scheint mir recht gut getroffen. Der Dichter schildert das Volk der Revolution nicht, wie schwärmende Idealisten es sehen möchten, sondern wie es wirklich in jenen Tagen war, als die entfesselte, blutschnaubende Bestie; aber er beschönigt auch nichts von dem, was es in diesen Zustand brachte; er ist gerecht nach beiden Seiten. — „Sechs Karren rollen durch die Gassen von Paris, die ihre Todeslast zum Schaffot tragen. Mache sie wieder zu dem, was sie waren, mächtige Zauberin Zeit, und sie werden wieder als die Prachtwagen absoluter Herrscher und feudaler Adligen erscheinen, als die Prunkgewänder schimmernder Jesebels, als die Kirchen, die nicht meines Vaters Haus sind, sondern Diebshöhlen, als die Hütten von Millionen verhungender Bauern. Nein; die grosse Magierin, die majestätisch die Befehle Gottes ausführt, ändert nie, was sie gethan. „Bist du in diese Gestalt gebannt durch den Willen Gottes, sagen die Seher zu den Verzauberten in den weisen arabischen Märgen, dann bleibe so. Trägst du aber diese Form durch blosser Beschwörung, dann nimm dein früheres Aussehen an.“ Unverändert und hoffnungslos rollen die Karren weiter.“ — Der starke Atemzug jener wilden Zeit weht uns aus einer Reihe grossartiger Scenen an. Man sehe z. B., welche plastische Kunst in der Schilderung der Carmagnole liegt. Der tosende Aufruhr in den Gassen von Paris beim Bastillenturm, bei der Ermordung des Aristokraten durch den Pöbel; die blutigen Septembermörder, die am Schleifstein im stillen Hof ihre Messer wetzen; die Todesfahrt zur Guillotine; die gräulichen Strickerinnen — das alles sind Bilder von Meisterhand. — Einige Figuren sind mit echter Kunst gezeichnet, und der Dichter schafft Situationen voll tiefster und erschütterndster Wirkung. Eine der ergreifendsten und dabei individuellsten Konceptionen, die Dickens je gehabt hat, ist Sydney Carton, der Mann mit grossen Anlagen und edelm Herzen, der zu Grunde gehen muss, da er sich nicht konzentrieren kann. Ein verklärer Strahl der ewigen Liebe ist in sein dunkles, ruheloses Herz gefallen, aber ohne Hoffnung. Nun hat er beschlossen, sein nutzloses Leben zu opfern, um ein besseres zu retten. In dem schauernden Gefühl, zum erstenmal etwas Grosses zu thun, um so grösser, als man es ihm erst nach seinem Tode danken wird, irrt er durch die Nacht, die letzte Nacht, die ihm übrig bleibt, und gewaltig und besänftigend klingt immer in ihm das Wort, das der Priester am Grabe seines Vaters sprach: „Ich bin die Auferstehung und das Leben, spricht der Herr.“ Das gehört zu jenen tiefen Dichterwirkungen, die ein Leser nie vergisst. — Welch dramatische Energie liegt in der furchtbaren Schlusscene zwischen Miss Pross und Mad. Defarge. Ich wende mich ungern von solchen Vorzügen

ab, die in dem Gesamteindruck überwiegen. Es kommt ja hier aber darauf an, typische Fehler zu zeigen, und das Typische in der Manier.

Dr. Manette wird nach achtzehnjährigem Aufenthalt in der Bastille befreit und zu Defarge gebracht, der früher sein Diener war und jetzt Besitzer einer Weinschenke in St. Antoine ist. Woher wird er befreit? Wie kam man auf Defarge? Manette war ganz verschollen. Er ist beim Schuhmachen Idiot geworden und kennt sich nur noch als Nummer. Der frühere Diener ist voll der rührendsten Liebe zu seinem Herrn und es wird erwartet, dass das Wiedersehen selbst durch die Geistesnacht des Alten wirken werde. Wenn wir nun nachrechnen, finden wir, dass Defarge bei dem Verschwinden seines Herrn etwa 10 Jahre alt war. Wie sind dabei alle diese Voraussetzungen möglich? Ob ein solcher Geisteszustand, wie er bei dem Arzte geschildert wird, mit seinen gelegentlichen Rückfällen etc. überhaupt möglich ist, wage ich nicht zu entscheiden, aber wie wir ihn sehen, erscheint er ganz ungläubhaft. Nach zehnjähriger Haft hat der Doktor noch soviel Gedächtnisschärfe gehabt, dass er ein langes Schriftstück anfertigte mit genauester Angabe der Umstände, die zu seiner Einkerkelung führten, und nach weiteren 8 Jahren ist er ganz Idiot. Ferner: Als er Defarges Haus verlässt, tritt er auf, als ob er über eine Zugbrücke ginge. Woher soll denn diese Reminiscenz kommen? Er kann doch nur einmal darüber gegangen sein, und daraus soll sich eine Gewohnheit ableiten, während er sonst ganz gedächtnislos ist? — Darnay steht vor einem englischen Gerichtshof, des Hochverrats durch Spionage angeklagt. Der Saal mit seiner schwülen, überhitzten Luft, dem Gesumm der Menschenmenge, mit dem Richter und Verteidiger, das Kreuzverhör, die Plaidoyers werden uns vorgeführt. Mehr kann man anscheinend an Realismus gar nicht thun, und doch wie schattenhaft ist alles in seinem innern Kern. Dem Angeklagten droht die Strafe, dass seine Eingeweide herausgerissen und dann sein Körper gevierteilt wird, und man nimmt allgemein seine Verurteilung an. Dabei hat er sich nur durch wiederholte Reisen nach Frankreich verdächtig gemacht. Das ist doch nicht recht denkbar. Die Gründe dieser Reisen will er nicht angeben. Wir begreifen nicht, warum. Es passt eben dem Dichter nur, die Spannung zu verschärfen, indem sich die Verdachtsgründe etwas steigern. Nach der Freisprechung geht er einfach mit Carton weg. War er denn ohne jede Formalität frei? Er scheint auch Geld und alles Seinige bei sich zu tragen, denn er geht sofort mit Carton in ein Wirtshaus und bezahlt. Das sind für einen Menschen in seiner Lage doch sehr merkwürdige Dinge. — Die schauerliche Bestialität, zu welcher jene Zeit auch die Weiber entarten liess, ist verkörpert in Frau Defarge. Ihre versteckte Gefährlichkeit soll damit bezeichnet werden, dass sie beständig schweigend ihre späteren Opfer zu einer Art Register zusammenstrickt. Der unheimliche Eindruck ist da, aber wenn man die Sache näher ansieht, wird sie höchst komisch. Wenn Hamlet seinen Onkel als Schurken aufschreibt, ist das offenbar nur angedeutete Handlung, die wir bei seiner Erregung ihm nicht so genau nachrechnen sollen. Sobald man sich ernstlich und genau die Frage vor-

legte: Was schreibt er denn? würde die Scene absurd. In diesem Fall müssen wir aber eine solche Frage stellen, da wir immer wieder nachdrücklich auf die materielle Handlung verwiesen werden. Sobald irgend ein verdächtiges Individuum auf der Bildfläche erscheint, sieht Frau Defarge sofort unheimlich aus und „strickt ihn ein“. Wie macht sie das eigentlich? Strickt sie den Namen oder Buchstaben oder Zeichen? Es wäre alles gleichmässig unverständlich für die Ausführung und für den Zweck. Und dabei dauert diese Thätigkeit von 1775—1790. Welche Menge Strümpfe muss sie haben! — Das ganze Treiben in diesem Weinladen streift überhaupt leise ans Komische. Defarge ist so eine Art Liebknecht, aber im grossen Stil, denn schliesslich scheint die ganze Revolution vorzugsweise durch ihn und seine Frau gemacht zu werden. Das wird unter anderm dadurch erreicht, dass alle Eingeweihten sich mit Jaques anreden und nur zur Unterscheidung mit No. 1, No. 2 etc. bezeichnet werden. Alle diese Jaques sind bereits 1775 so weit, dass sie im Prophetentone beständig versichern: „Es“ wird kommen; „es“ muss kommen, dass sie alle Details sogar vorzusehen scheinen, und dass sie z. B. bestimmte Personen und Schlösser ausdrücklich für die Vernichtung vormerken. — Uns wird fortwährend versichert, dass Mad. Defarge mit tödlicher Sicherheit alles sehe und nichts vergesse. Den Regierungsspion Barsad strickt sie dann auch mit besonderer Energie ein, sobald er ihren Laden betritt. Später findet er sich trotzdem als Spion der Republik in ihrer Umgebung, ohne erkannt oder behelligt zu werden. — Der Spion Cly wird unter furchtbarem Volkstumult in London begraben. Später hören wir gelegentlich, dass das nur eine Komödie war und dass er dies als Mittel gebrauchte, sich vor der Volksrache aus der Stadt zu retten. Wenn er überhaupt einen Ort fand, wo er unerkannt leben konnte, hätte er das offenbar auch ohne eine solche Komödie thun können. Die Sache hat nur den Zweck, den resurrectionist Cruncher für die Handlung zu verwenden, der bei einem versuchten Leichenraub den Sarg voller Erde und Steine fand. — Der alte Marquis d'Evremonde ist längst ermordet. Im Beginn der Schreckenszeit wird sein Schloss verbrannt. Der Verwalter wird nach Paris gebracht und auf den Tod angeklagt, lediglich als Beamter eines Aristokraten. Wer der Besitzer der Güter des Marquis ist, ist eigentlich gar nicht klar, da der Neffe (Darnay) nichts von seiner Vergangenheit wissen will, und es scheint, als ob lange Jahre hindurch diese Frage ganz offen geblieben ist. Wenn der Verwalter diesen Neffen als den Erben betrachtete und ihn zu finden wusste, hätte er sich offenbar lange an ihn wenden müssen. Diese Idee kommt ihm aber jetzt, wo sie ganz unbegreiflich ist. Er bittet brieflich, dass sein Herr kommen und ihn retten möchte. Wenn die Zeiten so sind, dass Gabelle als blosser Verwalter eines Emigranten hingerichtet werden soll, was kann ihm dann dieser Emigrant selbst helfen? Darnay hat gar keine moralischen Verpflichtungen gegen ihn und er kann ihm durch sein Eingreifen höchstens schaden, das muss beiden Personen ganz klar sein, und ebenso, dass Darnay die grösste Aussicht hat, seinen Kopf zu verlieren, wenn er kommt. Dazu hat der

junge Mann Frau und Kind, die er abgöttisch liebt; und trotzdem kommt er. Der Dichter braucht ihn eben in Paris. — Ich könnte solcher Einzelheiten noch eine lange Reihe herzählen. Wenn der Dichter eine Person irgendwo braucht, kommt es ihm gar nicht darauf an, sie an die unwahrscheinlichste Stelle zu bringen. Es finden sich sogar Züge, die in ihrer Ungeheuerlichkeit direkt an den Grafen von Monte Christo erinnern. Wie schon erwähnt, hat Manette nach zehnjähriger Kerkerhaft ein Manuskript verfasst. Dasselbe ist mit einem rostigen Nagel und Russ geschrieben. Dabei hat es den weitschweifigsten Romanstil und umfasst 14 Druckseiten. Beim Bastillensturm sucht und findet Defarge es sogleich versteckt im Kamin, ohne dass wir begreifen, wie er darauf kommt. — Auch wenn wir näher ansehen, wie die Personen sich ausdrücken, finden wir Unmöglichkeiten genug. Sie sagen oft nicht, was wir von ihnen in ihrer Lage erwarten müssen, sondern, was der Verfasser uns sagen will. Wenn sie in ihrem eigenen derben Dialekt reden, bleibt ihre Ausdrucksweise frisch und natürlich, sowie sie aber im gebildeten Dialekt pathetisch werden, verfallen sie leicht in einen unerquicklichen papiernen Stil. Ein Bauernbursche, dem der Bruder des Marquis den Degen durch den Leib gerannt hat, hält die theatralischsten Reden (in dem Manuskript des Doktors noch dazu), indem er die Wunde mit der Hand zudrückt, und stirbt genau in dem Augenblicke, wo er mit allem hübsch zu Ende ist. Wenn der alte Marquis über das Volk oder direkt zu ihm spricht, nennt er sie nur Schweine, versichert immer, dass er sie verachte, es sei nur eine alberne Neuerung der Philosophen, dass man sie nicht ohne weiteres mehr erdolchen könne etc. Das spiegelt so ungefähr die Denkweise eines Adligen jener Zeit, aber es ist einfach geschmacklos, jemand direkt das den Leuten sagen zu lassen. — Als eine Art Leitmotiv ist ein Echo verwendet, das in der Londoner Sackgasse, wo Darnay wohnt, die Tritte der Fussgänger vielfältig wiederholt, und durch das gelegentliche dröhnende Anwachsen dieser Tritte die Schrecken der Revolution und die Gefahren symbolisiert, welche über die Familie hereinbrechen sollen. Es ergeben sich daraus sehr eindrucksvolle Stimmungen, aber im Grunde hat die Sache doch etwas zu Unverständlichem und Spukhaftem.

Ich getraue mir, in jedem Roman Dickens' eine entsprechende Reihe von Unmöglichkeiten nachzuweisen, besonders auch psychologische, die ich hier weniger betont habe, und jene äusserlichen Mätzchen in der Zeichnung, durch welche Wahrheit nur erheuchelt wird. Eine Figur zeigt jedesmal, wenn sie auftritt, dass sie einen Eisenhaken statt der Hand hat; oder sie spricht jedesmal wie ein Bauchredner und sieht in unbestimmte Ferne; oder sie zeigt jedesmal ein auffallendes weisses Gebiss, wenn auf die innere Raubtiernatur hingewiesen werden soll. In dem Gesicht einer Dame zuckt jedesmal, wenn auf ihre heimliche Leidenschaft für einen Mann hingedeutet wird, eine Narbe, die von einer Verwundung durch diesen Mann herührt. Die Personen reden handgreiflich auf eine bestimmte Wirkung hin; besonders sind die Kinder oft unglaublich altklug. Ein armer Knabe soll uns z. B. rühren, indem er sagt, er müsse wohl sterben,

da er immer vom Himmel und Engeln und gütigen Gesichtern träume, die er im Wachen nie sehe. Eine feine überzeugende Individualisierung ist selten, besonders selten konsequent durchgeführt. Die Personen sind meistens ganz gut oder schlecht, ganz sympathisch oder unsympathisch. Musterknaben von Güte und Verstand stammen, man weiss nicht wie, von böartigen oder dummen Eltern und aus entsprechender Umgebung. In der Übertreibung einzelner Charaktereigenschaften wird uns das Unglaublichste zugemutet. Ein Verrückter erklärt einer älteren Frau seine Liebe in folgendem Ton: „Woher ist die Schönheit immer so hart? Das liegt an den Bienen, welche, wenn die Honigzeit vorüber ist und man glaubt, dass sie durch Schwefel getötet wären, in Wirklichkeit nach der Berberei fliegen, und die gefangenen Mauren mit ihrem träumerischen Sang in Schlaf lullen. Oder ist es, weil das Standbild von Charing Cross neulich um Mitternacht an der Börse gesehen wurde, Arm in Arm mit der Pumpe von Aldgate im Reitkleide?“ etc. Die beschränkte Eitelkeit der Frau soll nun so gross sein, dass sie den Mann für sehr vernünftig hält, selbst als er plötzlich durch ihren Kamin herunterkriecht und eine Flasche mit Blitz und ein Donnerbrot verlangt. Erst als er plötzlich seine Verehrung einem andern Wesen zuwendet, gewinnt sie den Eindruck, er sei wahnsinnig geworden, aber nur aus Liebe zu ihr. — Kleine praktische Unmöglichkeiten existiren noch weniger, wenn ein Eindruck nötig scheint. Ein Schiff scheidert bei rasendem Orkan und haushohen Wellen. Obgleich eine Rettung auf diesem Wege ganz undenkbar ist, wagt sich ein Seemann allein durch die Brandung und wird natürlich getötet. Die Zuschauer können jede Bewegung der Menschen auf dem Wrack verfolgen. Sie können erkennen, dass einer dieser Menschen eine Mütze von besonderer Form trägt. In dem peitschenden Gisch, der die andern wegfeht wie Fliegen, behält er immer diese Mütze auf und unmittelbar, ehe er selbst weggespült wird, schwenkt er sie sogar, indem er sich an das letzte Trümmerstück klammert. Es ist der Held, auf den der Verfasser aufmerksam machen will, und jener Seemann musste auch wegen eines bestimmten dichterischen Eindrucks sterben. — Leit-motive, wie jenes der Tritte, hat Dickens öfters verwertet und oft mit grosser Wirkung. Vom wunderbarsten Zauber ist das Rauschen der Wellen, die dem siechen kleinen Paul Dombey immer ein Geheimnis zuzufüstern scheinen, über das er seinen müden altklugen Kindergeist zermartert und das er erst begreift, als ihn das Rauschen hinüberführt ins grosse Jenseits, wo sich alle Geheimnisse lösen. Virtuos ist auch das zweite Motiv desselben Buches. Der Buchhalter Carker, ein kalter abgefemter Schurke, hat die Frau seines Prinzipals ent-rührt; unterwegs erklärt sie ihm, dass sie ihn nur als Werkzeuggebrauchte, ihren Gatten zu demütigen und verlässt ihn. Indem seine Existenz zusammenbricht, verliert er seine Ruhe; als er auf einer Eisenbahnstation seinen Prinzipal sieht, der ihn verfolgt, ergreift ihn eine Art Taumel, in dem ihn ein Zug zermalmt. Diese Katastrophe spukt gespenstig vor, indem wiederholt das Lärmen und Dröhnen eines Zuges ihm als Vision erscheint und ihm eine furchtbare unerklärliche Beängstigung

verursacht. Ich will die Worte citieren, um auch ein Beispiel von Dickens' Sprachgewalt zu geben. „*Some other terror came upon him quite removed from this of being pursued, suddenly like an electric shock as he was creeping through the streets. Some visionary terror, unintelligible and inexplicable, associated with a trembling of the ground, — a rush and sweep of something through the air, like Death upon the wing. He shrunk, as if to let the thing go by. It was not gone, it never had been there, yet what a startling horror it had left behind.*“ Es wird eine lange überstürzte Reise geschildert, die Flucht durch Frankreich nach England zurück. Die Vision wiederholt sich; dann geht sie in die Wirklichkeit über. „*A trembling of the ground, a quick vibration in his ears; a distant shriek; a dull light advancing, quickly changed to two red eyes, and a fierce fire, dropping glowing coals, an irresistible bearing on of a great roaring and dilating mass; a high wind, and a rattle — another come and gone, and he holding to a gate, as if to save himself.*“ — Und dann die letzte Variation. Er hat Dombey gesehen und strau-chelt auf den Schienen. „*He heard a shout — another — saw the face change from its vindictive passion to a faint sickness and terror — felt the earth tremble — knew in a moment, that the rush was come — uttered a shriek — looked round — saw the red eyes, bleared and dim, in the daylight, close upon him — was beaten down, caught up, and whirled away upon a jagged mill, that spun him round and round, and struck him limb from limb, and licked his stream of life up with its fiery heat, and cast his mutilated fragments in the air.*“ — Der Eindruck ist überwältigend. Eine solche sinnliche Anschaulichkeit, verbunden mit dieser dramatischen Wucht, hatte in der Erzählung vor Dickens die Welt nicht gekannt. Aber der Eindruck geht doch auf Kosten der Wahrheit. Es handelt sich um keine Gespenstergeschichte, und psychologisch bleibt vollkommen unbegreiflich, wie Carker zu einer solchen Vision kommen sollte. — Neben dieser beispiellosen Energie und Lebendigkeit hat Dickens ein noch originelleres, neues Motiv in seine Schilderungen gebracht. Zerschmetternde Katastrophen und ganz extreme Gefühle kann unser Geist nicht mehr klar fassen; er scheint in solchen Lagen seine Struktur zu verändern und neuen Gesetzen zu folgen, die uns wie unberechenbare Launen vorkommen. Er scheint einem natürlichen Instinkt nachzugeben, indem er einer Last ausweicht, die ihn zermalmen würde, und sich an Nebeneindrücke klammert. Man sehe, wie in „*Oliver Twist*“ der Wirt der Verbrecherspelunke vor Gericht steht. Während es sich um sein Leben handelt, beobachtet er mechanisch, wie die Zuschauer sich mit dem Taschentuch fächeln, wie ein junger Mann sein Portrait zeichnet; er überlegt, was des Richters Rock kosten mag und wie er ihn anzieht etc., und dabei ist sein Geist nicht einen Augenblick frei von dem fürchterlichen Gefühl, dass das Grab sich vor seinen Füßen öffnet. Der Richter hat ihn schuldig gesprochen und die wüste Menge jubelt, weil sie am nächsten Montag eine Hinrichtung sehen wird. Er wird gefragt, ob er etwas zu sagen hat. „*Er hatte seine lauschende Haltung wieder eingenommen und*

sah den Richter aufmerksam an, während er seine Frage stellte; aber sie wurde zweimal wiederholt, bevor er sie zu hören schien, und er murmelte nur, dass er ein alter Mann sei — ein alter Mann — und dann ging er in ein Flüstern über und schwieg wieder. Der Richter setzte die schwarze Mütze auf, und der Gefangene stand noch in derselben Haltung da. Eine Frau auf der Galerie schrie los bei dieser fürchterlichen Feierlichkeit; er sah hastig auf, als wäre er ungehalten über die Unterbrechung und beugte sich noch aufmerksamer vor. Sein hageres Gesicht hing nach vorn über, sein Unterkiefer hing herab, und seine Augen starrten gerade aus, als der Kerkermeister die Hand auf seinen Arm legte und ihn wegwinkte. Er blickte einen Augenblick stumpfsinnig um sich und gehorchte.“

In den meisten seiner Virtuosenleistungen hat der Dichter seine grossen Mängel mit seinen Vorzügen untrennbar verschmolzen. Nehmen wir das Ende des Sikes im *Twist*. Er hat seine Zuhälterin ermordet und wird nun von fürchterlichen Hallucinationen verfolgt. Das ist nicht künstlerisch wahrscheinlich, denn er ist mit grosser Übertreibung als ganz empfindungsloser Schurke gezeichnet, aber diese Schilderungen sind doch grossartig. Er hat ein entsetzliches Gefühl von einer dunkeln Gestalt, die immer hinter ihm stände und dabei sieht er überall in seltsamem Glanz die gebrochenen Augen seines Opfers. Er sucht schliesslich wieder seine Spiessgesellen in London auf, die sich voll Grauen von ihm abwenden; wieder nicht sehr wahrscheinlich, denn sie sind nicht besser als er. Inzwischen ist er entdeckt — man weiss nicht wie — und nun beginnt eine jener virtuose Scenen. Er flüchtet sich aufs Dach; unten hat sich eine riesige Menschenmenge gesammelt, die jede seiner Bewegungen verfolgt und ihm nachstellt wie einem wilden Tier. Das schauerlich grandiose Bild ist ganz Leben; man glaubt jeden Kopf und jede Bewegung in der Menge zu sehen. Schon scheint einen Augenblick die Rettung möglich. Er will sich an einem Strick in einen Graben herunterlassen — da sieht er wieder die Augen und er stürzt. Sein Kopf fängt sich in der Schlinge, und so schwingt seine Leiche in der Luft. Trotz der blendenden Anschaulichkeit ist das sachlich unwahr. Die ganze Verfolgungsscene ist in ihrer Entwicklung wie in ihren gewaltigen Dimensionen unverständlich. Dass der Körper mit dem Kopf in die Schlinge fällt, ist geradezu grotesk, und um die Unwahrscheinlichkeit auf die Spitze zu treiben, muss auch der Hund der Leiche nachspringen und sich den Kopf zerschmettern. Dieser Hund hatte von Sikes in der letzten Zeit viel Prügel bekommen und stand daher mit ihm sehr schlecht. Nicht einmal für die Hundeseele bleibt der Dichter konsequent, wenn seine Phantasie mit ihm durchgeht. — Diese unwahre Virtuosität steigerte sich immer mehr in Dickens' Schriften, bis „No Thoroughfare“ sich stellenweise wie eine Parodie auf seine eigene Manier liest. Das Buch war gemeinsam mit Wilkie Collins gearbeitet, aber die effektivsten Scenen rühren von Dickens her und zeigen auf den ersten Blick das Gepräge seiner glänzenden Mache. Durch die Scene, wie Vendale in dem verschneiten

einsamen Alpenpass seinem heimtückischen Mörder gegenübersteht, der ihm einen Schlaftrunk eingefösst hat, wie er sich im vollen Bewusstsein seiner Lage selbst in den Abgrund stürzt, um gewisse Papiere zu retten, die Obenreizer rauben will, geht noch der alte packende Zauber. Wenn der Dichter aber sofort Vendale mit Hilfe einer liebenden Jungfrau aus diesem Abgrund wieder herausholt, verfällt alles rettungslos der Komik. — In der Tendenz dieses Aufsatzes liegt es, dass ich genötigt war, die Schwächen des Dichters hervorzuheben. Es wäre aber sehr ungerecht gegen ihn, wollte ich auch mit einem so ungünstigen Eindruck schliessen. Nicht umsonst hat er einen so ungeheuren Einfluss geübt. Ich möchte nochmals auf die glänzende, sprudelnde Fruchtbarkeit seiner Phantasie verweisen, ich möchte betonen, dass er oft genug auch über echten satten Realismus verfügte, wie in seinen kostbaren Londoner Skizzen. Ich will auch nicht unerwähnt lassen, wie er durch die virtuose Verwendung dieses Realismus auf phantastische Stoffe, z. B. in „The signal man“ und „The trial for murder“ ein ganzes Genre ins Leben gerufen hat, mag es auch ein untergeordnetes sein, und dass er in „The black veil“ sich einmal wenigstens auch als grossen Meister der realistischen Novelle gezeigt hat.

Wenn wir nicht die Gabe der Phantasie, sondern die Wahrheit zum Massstabe nehmen, ist Thackeray freilich weitaus der Grössere. Seine epochemachende Bedeutung liegt darin, dass er es zuerst wagte, in umfangreichen Romanen das Alltagsleben und einfache Alltagsmenschen detailliert zu schildern, ohne seine schlichte Welt mit romantischen Effekten auszustaffieren, und dass er seine Kunst darin suchte, alles so zu zeigen, wie es wirklich ist. Er hat keine Manier voll so ausgeprägter Eigentümlichkeiten wie Dickens, er bleibt immer nüchtern, verständlich, und sein Einfluss ist daher äusserlich viel schwerer nachweisbar; vielleicht war dieser Einfluss deshalb nicht geringer und vielleicht war er künstlerisch sogar heilsamer und gesünder. In „L'oeuvre“ schildert Zola, wie durch den Eindruck, welchen Claude mit seinen plein air-Bildern gemacht hat, der ganze Salon des nächsten Jahres gewissermassen aufgeheitelt scheint. So merken wir seit Thackeray eine neue Art des Sehens bei den Erzählern. Wer die Welt einmal durch seine unbestechlich klaren Augen schaute, findet sich nicht mehr so leicht in die alte konventionelle Verlogenheit zurück, wenn überhaupt etwas an ihm ist. An ihn müssen wir denken, wenn wir Tolstois „Anna Karenina“, „Familienglück“ und „Jugendgeschichte“ lesen, und wenn wir Turgenjews Objektivität betrachten; von der unerbittlichen Wahrheit seiner Weltanschauung führt ein erkennbarer Weg auch zu der Kunst der modernen französischen Schule, wie verschieden seine Manier von der ihrigen sein mag. — Sein Meisterwerk, das jeder Erzähler immer ebenso wird studieren müssen, wie etwa der Portraitmaler Van Dyk, ist „Vanity fair“. Das Buch ist in seiner Manier ein merkwürdiges Gemisch von Subjektivität im Vortrag, in der Umrahmung der Bilder, und vollster künstlerischer Objektivität in den Bildern selbst. Der Autor zeigt fortwährend auf die Drähte, an denen er seine Puppen

führt. Er reflektiert über ihre Charaktereigenschaften, er debattiert gewissermassen mit dem Leser über die Wahrheit einzelner Züge und Situationen, und er verweist ihn auf Absichten in seiner Zeichnung. Nach dem ersten Brief, den Rebecca aus Queens Crawley schreibt, plaudert der Verfasser in diesem Stil: „Alles bedacht, glaube ich, es ist ganz gut für unsere liebe Amelia, dass Miss Sharp und sie auseinander sind. Rebecca ist sicher ein munteres, drolliges Geschöpf, und jene Beschreibungen der armen Dame, die um ihre Schönheit weint, sind zweifellos sehr klug und zeigen eine grosse Weltkenntnis. Dass sie während des Knieens an etwas Besseres als Miss Horrocks Bänder hätte denken können, ist vielleicht uns beiden aufgefallen etc. — Ich sage meinen „gütigen Freunden“ voraus, dass ich eine Geschichte von Schurkerei und Verbrechen erzählen will. Meine Schufte sind keine Milch- und Wasser-Schufte, kann ich Ihnen versichern. Wenn wir zu den geeigneten Stellen kommen, werden wir schöne Sprache nicht sparen. — Nein, nein! Aber wenn wir über stilles Land gehen, müssen wir ruhig sein. Ein Sturm im Spülnapf ist albern. Das gegenwärtige Kapitel wird sehr mild sein. Andere — aber wir wollen nicht vorgeifen.“ Es liesse sich darüber streiten, ob der Verfasser in dieser persönlichen Einnischung nicht etwas übertreibt; aber wo ist die Manier, an der man nicht Ausstellungen machen könnte? Schliesslich lohnt es nicht zu überlegen, wie der Verfasser anders erzählen sollte, sondern ob er seinen Intentionen gerecht wird und ob seine Erzählung, wie sie ist, wirkt. Vielleicht hemmt das Eingreifen des Autors gelegentlich etwas den Gang der Handlung, und ich möchte es deshalb doch nicht wegdenken; findet man doch in seinem Geplauder ebensoviel Weisheit und feine Beobachtung der Welt wie in seinen Schilderungen. Diese Schilderungen bleiben freilich das Wertvollere, und sie sind unübertrefflich. Man hat Ausstellungen an der Zeichnung einiger Figuren gemacht; man hat z. B. Amelia gar zu unbedeutend gefunden, und Julian Schmidt findet auch, dass man die Meisterschaft in der Ausrührung Beckys übertreibe; die Elemente ihres Charakters kämen nicht recht in Fluss. Ich gestehe, dass ich mir bei dieser Wendung nichts Rechtes denken kann. Vielleicht meint er die häufigen Unterbrechungen durch den Verfasser, oder die Art, wie der Verfasser gerade diese Figur hin- und herwendet, indem er sie bald selbst sich durch Handeln und Reden schildern lässt, bald ihr Inneres von seinem Standpunkt erläutert. Die Gestalt wird aber auch auf diesem Wege so wahr und erschöpfend bis auf ihre feinsten Züge herausgearbeitet, wie menschliche Kunst es überhaupt nur vermag. Die Manier Gogols oder Maupassants ist ohne Zweifel lebendiger, aber warum soll man sich den Genuss durch Vergleich verderben. Bei einem so ausgeprägten Typus ist die Gefahr der Übertreibung stets sehr gross, und die Sicherheit, mit der der Autor überall auch die abschwächenden und mildernden Züge aufweist, ist ein imponierender Beweis der plastischen Klarheit, mit der die Figur vor seiner Seele stand. Rebecca berechnet sehr fein, aber auch sie verfällt gelegentlich in die üblichste Schwäche bössartiger Egoisten,

aus Eitelkeit oder im Gefühl des Triumphes zwecklos zu verletzen und sich Feinde zu schaffen. Sie ist äusserst hartherzig und gemein, aber sie muss instinktiv gerade in dem Augenblick ihren Mann achten, als er ihren vornehmen Liebhaber ohrfeigt, obgleich diese Schläge ihren völligen Ruin bedeuten, und von der hilflosen Herzensgüte ihrer Freundin wird sie schliesslich einmal so entwaffnet, dass sie alle Berechnung vergisst und etwas Braves und Unkluges thun will. Das gleiche Lob verdienen alle Figuren des Romans; so oft ich ihn auch durchgegangen bin — *Vanity fair* gehört zu den Büchern, die durch Wiederlesen immer gewinnen — ich habe an keiner von ihnen Unwahres oder Mängel in der Ausarbeitung gefunden. Die Manier beruht etwas mehr auf Beschreibung als auf lebendigem Dialog und Handlung, und der Autor unterstreicht manche Eigenschaften der Personen auffallend nach seiner subjektiven Art — so begleitet er besonders gutherzige Handlungen Dobbins oft scherzend mit Bezeichnungen wie *this dexterous captain, this artful major* — aber keine dieser Eigenschaften macht sich so breit, dass die Richtigkeit der ganzen Zeichnung leidet. Der Kaufmannsstand, das Heer, der Adel werden in einer Reihe glänzender Typen vorgeführt, und einzelne Szenen, in welchen die Handlung gipfelt, sind grossartige, virtuose Leistungen. Das grösste Bravourstück ist wohl die Schilderung der Schlacht von Waterloo. Wir sehen nichts direkt von den Vorgängen. Wir bleiben immer in Brüssel, und wir erleben jene furchtbaren Tage, die über das Schicksal der Welt entschieden, nur in dem Dunstkreise der wirklichen Ereignisse, aber ich kenne keine Darstellung, die auch nur annähernd mit solcher Lebendigkeit das blutige Drama in seiner ganzen schicksalsschweren Wucht heraufbeschwört. Zunächst der Eindruck des heranrollenden Verhängnisses, der Anmarsch des unheimlichen Corsen, der den Tod für Tausende bringt, der Aufbruch vom Ball, während das Gefecht schon im Gange ist; der Kanonendonner, bei dem sich die Hörer zitternd sagen, dass jeder Schuss eine Reihe blühender Menschen niederreisst; die immer steigende Erregung der Bevölkerung mit hundert schwirrenden Gerüchten, bis der Dichter endlich einen kurzen Blick auf die schauerlich grossartige Wirklichkeit des Schlachtfeldes selbst wirft. „*No more firing was heard at Brussels — the pursuit rolled miles away. The darkness came down on the field and city, and Amelia was praying for George, who was lying on his face, dead, with a bullet through his heart.*“ Die einfachen Worte, in welchen die Katastrophe eines Menschenlebens sich an die grosse Katastrophe knüpft, welche ein ganzes Heer mit seinem Kaiser zerschmettert, gehört zu den ergreifendsten Wirkungen, die je ein Dichter erreicht hat. — Interessant ist es, besonders des Vergleichs wegen, zu beobachten, wie sich der Dichter mit den zweifelhaften oder schmutzigen Parteen im Leben seiner Heldin abfindet. Er verweist selber darauf, wie es ihm gelungen sei, alles anzudeuten, ohne je die gute Sitte wirklich zu verletzen. Man muss das einräumen. Rebecca passt stofflich ganz in einen naturalistischen Roman, und man kann sich leicht ausmalen, was Zola etwa aus ihr gemacht hätte. Thackeray

hat ohne Zweifel bewiesen, dass man auch auskommen kann, ohne den Schmutz direkt zu zeigen, aber ich zweifle doch, ob diese Manier überall durchführbar wäre. Es gehört schon sehr viel Lebenserfahrung dazu, sich alles in diesem Abenteuererleben richtig zu ergänzen, vielleicht mehr Lebenserfahrung, als ein Schilderer normaler Weise voraussetzen darf, denn durch ihn wollen wir ja die Welt kennen lernen.

Edgar Allan Poe ist im ganzen wohl das originellste Talent, das Amerikas Litteratur aufzuweisen hat. Er steht in der Weltlitteratur als der glänzendste Vertreter, ja der eigentliche Schöpfer eines bestimmten Typus der Erzählung. Seine Novellen zeigen die wildeste Phantastik und gleichzeitig den entwickeltsten Scharfsinn und vollen Realismus. Er ist Meister der Naturschilderung und der feinen psychologischen Beobachtung, aber überall zieht ihn das Bizarre und Schauerliche an. Er war Alkoholist, und wie in Hoffmanns Visionen spüren wir auch in seinen die physische Überreizung. Der Vergleich mit Hoffmann liegt überhaupt sehr nahe, aber wenn wir ihn durchführen wollen, stossen wir auf ganz ausserordentliche Gegensätze. Der Deutsche ist gewissermassen ein naiver Phantast; abgesehen von seinen letzten Novellen, wie etwa der „Sandmann“ oder „Ignaz Denner“, liegt in seinen Bildern viel harmlose Gutmütigkeit, selbst in seinem Magnetismus und Vampyrismus. Wir nehmen seine unheimlichen Geschichten nicht gar zu ernst und können sie behaglich zum Kaffee lesen. Poe ist ein ganz anderes Naturell. Seine Erzählungen tauchen mitunter stark verballhornisiert in deutschen Feuilletons auf, und selbst in diesen Verstümmelungen machen sie noch den Eindruck von etwas Fremdartigem und Unerhörtem; ein starkes exotisches Parfum scheint von ihnen auszugehen. Es floss französisches Blut in seinen Adern, und nach seinem ganzen Wesen stand er den Franzosen näher als uns. Dementsprechend ist er auch in Frankreich besonders populär; man hat ihn in billigen Volksausgaben verbreitet, und dort ist auch das Gebiet seines eigentlichen Einflusses zu suchen, der ausserordentlich vor allem auf Mau-passant gewesen ist. In einem Zuge unterscheidet er sich allerdings von den Franzosen: Die sexuellen Beziehungen treten bei ihm vollständig zurück; aber seine Art, scharf und nüchtern die Dinge zu betrachten und bizarre Pointen zu suchen, weist auf das romanische Element in ihm. Sie ist jedenfalls nicht deutsch und höchstens könnte man den Yankee dahinter suchen. Die Art seines Schaffens ist das Seltsamste, was man sich denken kann. Mit dem Phantasten paart sich in ihm ein kühl berechnender Geschäftsmann. Bilder, wie die seinigen, lassen sich natürlich durch blosser Berechnung nicht herstellen, aber der nüchterne Verstand hat einen überraschend grossen Anteil gerade an seinen wildesten Visionen. Man merkt das bei wiederholtem Lesen deutlich genug, und er hat auch gar keinen Zweifel über diesen Punkt gelassen. Er schildert die Methode seines Arbeitens ausführlich, und wenn er dabei teilweise nur allgemeine Kulissen-geheimnisse ausplaudert, so wirkt doch manches von seinen Offenherzigkeiten geradezu verblüffend. Jeder Gebildete, auch in Deutschland, kennt seinen „Raven“, jenes düstere, seltsame Gedicht, wo aller

Pessimismus verlorener Liebe und hoffnungslosen Grübelns immer wieder in dem fürchterlichen nevermore ausklingt. Nun erzählt er ganz ausführlich und mit einer Art selbstgefälligen Behagens, wie er sich das Gedicht zusammenkonstruiert hätte. Zunächst suchte er für den Refrain ein klangvolles Wort und fand das vokalreiche nevermore besonders passend. Dann legte er sich die Stimmung zurecht und den allgemeinen Rahmen dafür. Weitere sorgfältige Erwägungen führten ihn dann auf alle Einzelheiten: den Namen Leonore, den Raben, die Pallasbüste etc. Für den Idealisten, der des Dichters Auge nur im schönen Wahnsinn rollen sieht, sind diese Eröffnungen eine kalte Douche; aber sie sprechen ganz Poes Wesen aus, in dem sich Phantasie und Verstand, die sich doch zu widersprechen scheinen, beide in einem unglaublichen Masse entwickelt hatten und eine Mischung gaben, die sich nicht so leicht wiederfinden wird. — Die Novellen lassen sich ihrem Stoffe nach in gewisse Kreise zerlegen. Da sind zunächst Naturschilderungen, wunderbare Reiseerlebnisse und die seltsame Verwertung naturwissenschaftlicher Entdeckungen. Das grossartigste davon ist wohl „The descent into the Maelstrom“. Eines Tages, als ein furchtbarer Sturm die Schrecknisse des Wirbels noch aufs grässlichste steigert, wird ein Schiffer in den Schlund gezogen, und auf eine Art, die sehr scharfsinnig durchgeführt ist, gelingt es ihm sich zu retten, so dass er seine Eindrücke erzählen kann. „Während die Welle unser Boot empor schleuderte, hatte ich einen schnellen Blick umhergeworfen, aber der genügte. Der Moskostrom war eine Viertelmeile gerade vor uns, aber er glich nicht mehr dem alltäglichen Moskostrom, als der Wirbel, den Sie jetzt sehen, einem Mühlgraben gleicht. Hätte ich nicht gewusst, wo wir waren und was wir zu erwarten hätten, ich hätte den Platz nicht erkannt. Meine Augenlider schlossen sich vor Entsetzen wie in einem Krampf. Plötzlich legten sich die Wellen und wir wurden in Schaum gehüllt. Das Boot machte eine scharfe halbe Wendung nach Backbord und schoss in seiner neuen Richtung weiter wie ein Blitz. In demselben Augenblick wurde das Gebrüll der Wasser ganz übertönt durch eine Art schrillen Schrei — einen Ton wie aus hundert Dampfpeifen. Wir waren jetzt in dem Gürtel von Schaum, der immer den Wirbel umgiebt, und ich dachte natürlich, dass der nächste Augenblick uns in den Abgrund stürzen würde. Das Boot schien wie eine Luftblase auf dem Wasser zu schwimmen. Auf der einen Seite war der Wirbel und auf der andern die Welt des Meeres, welche wir verlassen hatten. Es stand wie eine riesige, kreisende Mauer zwischen uns und dem Horizont. Es ragte über uns empor wie ein schwarzes Gebirge! — (Das Schiff ist plötzlich gefallen.) Niemals werde ich das Gefühl von Grauen und Bewunderung vergessen, mit dem ich mich umsaß. Das Boot schien wie durch Magie in der Mitte der innern Seitenfläche eines Trichters von riesigem Umfange und gewaltiger Tiefe zu hängen, dessen völlig glatte Seiten man hätte für Ebenholz halten können, wäre nicht die schwindelnde Schnelligkeit gewesen, mit der sie sich drehten, und der gespenstige Glanz, den der Mond über die dunkeln Mauern und in den tiefsten Abgrund warf. Die Mondstrahlen schienen den

tiefsten Grund der klaffenden Tiefe zu suchen, aber ich konnte nichts genau sehen wegen des dichten Nebels, über welchen sich ein prächtiger Regenbogen spannte. Das gellende Geheul, das aus jenem Nebel zum Himmel stieg, wage ich nicht zu schildern.“ Aber es ist vergebliche Mühe, durch kurze Citate einen Begriff von dieser unvergleichlichen Schilderung geben zu wollen. Wir werden die schauerlich grossartigen Bilder gar nicht mehr los, und die Ohren gellen uns, als wären sie von wirklichem Getöse betäubt. Das beruht zum grossen Teil auch auf einer Sprachgewalt, welche in der Übersetzung verblasst. Mit einer ähnlich grossartigen Vision schliesst „A manuscript found in a bottle“, wo ein riesiger Wirbel am Südpol ein Schiff herunterschlingt. Wiederholt wird die Vervollkommnung des Luftballons zum Sujet genommen. „The adventure of one Hans Pfaall“ scheint das Vorbild für Vernes Reise um den Mond gewesen zu sein. Der Mesmerismus wird zu dem Experiment benutzt, einen Sterbenden zu hypnotisieren und seinen Willen und Intelligenz über den physischen Tod hinaus festzuhalten. Der Patient giebt die Fortschritte des Verlöschens an; er erklärt dann, dass er tot sei. Noch geraume Zeit nachher bittet er, ihn aus diesem fürchterlichen Zustand zu erlösen; man erweckt ihn und sein Körper verwest sofort. Noch seltsamer ist das Gespräch zwischen Menos und Una. Ein verklärter Abgeschiedener erzählt, was man auf der Erde Tod nenne, sei kein Abschluss; das Sein löse sich nur allmählich unter Zuständen, die Menschenwort nicht kenne, und nun schildert er genau die Stadien der Empfindung, welche sein Körper durchmachte, bis er ganz Staub war. Die kurze Angabe der ungeheuerlichen Stoffe lässt sie fast albern erscheinen; man muss aber lesen, mit welchem wunderbaren Realismus das durchgeführt wird; in Poes Darstellung erscheint das Unerhörteste als etwas ganz Natürliches. — Ein anderer Kreis dreht sich um seltsame psychologische Eigentümlichkeiten und krankhafte Geisteszustände. Besonders wiederholt sich das Motiv, dass eine gewisse Perversität des Willens dazu führt, etwas Unzweckmässiges zu thun, das ins Verderben führt. Hierher gehört z. B.: „The black cat.“ Durch den Einfluss von Alkohol wird ein gutmütiger Mensch böseartig; insbesondere ist er ein grosser Tierfreund gewesen und beginnt jetzt Tiere grausam zu misshandeln. In diesem Zustande schlägt er seiner Lieblingskatze ein Auge aus und hängt sie schliesslich auf, obgleich er selbst darüber weint. Er martert sie, gerade weil sie ihn liebte, und weil er weiss, dass er damit eine Sünde begeht, die ihm selbst die unendliche Barmherzigkeit Gottes nicht verzeihen kann. Es findet sich eine neue Katze ein, die der getöteten ähnt. Ihr fehlt auch ein Auge, und auf der Brust trägt sie einen weissen Fleck, der wie ein Galgen aussieht. Er gerät in eine schreckliche Angst vor dem Tier und wagt doch nicht, es zu töten. Als er sich endlich ein Herz fasst, hält seine Frau den Axthieb auf. In der Wut erschlägt er seine Frau und vermauert sie im Keller. Die Katze verschwindet. Verdacht wird rege; man untersucht das Haus; aber er fühlt sich ganz sicher, und als die Polizisten schon gehen wollen, überkommt ihn der Geist der Perversität. Er klopft übermütig mit

dem Stock an die vermauerte Stelle, und in dem Augenblick ertönt das durchdringende Gewimmer einer Katze. Die Mauer wird eingerissen, und auf dem Kopf der blutigen Leiche steht das schreckliche Tier, das ihn dem Henker überliefert. — Die wütesten von diesen Phantasieen ist wohl „Berenice“. In dem Erzähler hat sich eine Monomanie entwickelt, die in der krankhaften Widerstandslosigkeit gegen Sinneseindrücke besteht. Er soll eine Cousine heiraten, die gelegentliche Anfälle von Starrkrampf hat. Sie stirbt. Der letzte Eindruck, den sein krankes Gehirn von ihr hat, sind ihre wunderbar weissen Zähne. In der Nacht nach der Beerdigung wird er durch Geräusch geweckt und hat das Gefühl, etwas Schreckliches gethan zu haben; er weiss aber nicht was. Er hört undeutlich vom Erwachen der Toten und von Verstümmelung sprechen, sieht Blut und Kratzwunden auf seinen Händen und plötzlich sieht er auf seinem Tisch ein Kästchen, in dem sich 32 weisse, frischgezogene Zähne befinden. — Eine Reihe von Erzählungen schildern lediglich das Romantische oder Grausige. Die merkwürdigste darunter ist „King Pest“. Ein grosses Sterben hat zur Zeit Eduards III. London halb entvölkert; die gefährlichsten Brutstätten des Todes an der Themse sind ganz abgesperrt und menschenleer. Zwei betrunkene Teerjacken geraten zur Nachtzeit in dieses Viertel und finden in einem verlassenen Sargmagazin eine wunderbare Zechgesellschaft. Es sind die Personifikationen der mörderischsten Krankheiten, denen der König Pest präsidiert. Die Matrosen lassen sich nicht im mindesten imponieren; sie zechen wacker mit, und als der eine wegen unziemlichen Wesens in einer Biertonne ertränkt werden soll, ergreift der andere rücksichtslos das Skelett, das als Kronleuchter von der Decke hängt und haut damit alle Gespenster zusammen. Gegen die Erfindungsgabe im Grässlichen und Grotischen, welche sich in der genauen Beschreibung der einzelnen Figuren zeigt, verschwinden Hoffmanns wildeste Phantasiestücke; und dabei geht durch das Ganze ein Hauch von wildem Humor, der ihm erst seinen eigentlichen Charakter giebt. Es ist ein Höllenbreughel ersten Ranges. In einigen Kriminalgeschichten hat Poe seinen ausserordentlichen Scharfsinn zur Entwirrung scheinbar unlösbarer Probleme verwandt. Das grösste Virtuosenstück dieser Art ist „The murders in the Rue Morgue“. Zwei Frauen sind in Paris gemordet unter Umständen, welche die ganze Stadt in Aufregung versetzen. Man hat die Thür ihres Zimmers unmittelbar nach der That aufgebrochen, ohne eine Spur von dem Mörder zu finden und ohne die Möglichkeit seiner Flucht zu begreifen, da auch die Fenster von innen geschlossen sind. Ebenso rätselhaft sind die Motive und die grässlichen, unerhörten Einzelheiten der That. Ein Privatmann löst spielend das Rätsel, dem die Kriminalpolizei hilflos gegenübersteht. Eine Reihe teils ganz naheliegender, teils sehr feiner Kombinationen führt ihn zu der Gewissheit, dass der Mörder ein Orang-Utang ist, der trotz der anscheinenden Unmöglichkeit durch ein Fenster gedrungen und entwichen ist, und es gelingt ihm auch, das zu beweisen. Man hat gegen diese und einige ähnliche Ge-

schichten eingewandt, der angebliche Scharfsinn sei sehr wohlfeil, da der Verfasser nur löse, was er selbst konstruiert habe. Das ist selbstverständlich richtig, und der Verfasser hat es leichter, als er es in der Praxis haben würde; aber die Feinheit, mit der alles berechnet ist, so dass wir die Schwierigkeit immer erst an der Hand seiner Überlegungen schrittweise lösen können, hat doch etwas Imponierendes, mag man auch das Genre im ganzen nicht zu hoch schätzen. — Poe war auch ein Humorist ersten Ranges. Leider hat er nicht viel auf diesem Gebiet geschrieben. Aber das wenige zeigt ihn als den glänzendsten Vertreter der spezifischen Form des englisch-amerikanischen Humors. Seine Karrikaturen des amerikanischen Journalistentums in „Literary life of Thingum Bob, Esq.“, „X-ing a Paragrab“ und „Miss Zenobias Blackwood Article“ sind geradezu zum Bersten. Die heutigen Erfolge Mark Twains beruhen nur darauf, dass er diese Form breitgetreten und zum Teil ins Geschmacklose übertrieben hat; ja, selbst die respektablen Leistungen des Arizona Kicker erscheinen mir nur als Abglanz dieser Originale. Ich würde gern diesen Abriss vervollständigen, indem ich zeigte, wie derselbe Mensch, der so Grässliches ersann, auch den entwickeltsten Sinn für die Schönheit dieser Welt und den feinsten litterarischen Geschmack besass. Aber es handelt sich hier nur um den Erzähler. Als solcher gehört er vielleicht nicht in den ersten Rang; schon diese kurze Skizze bezeichnet eine gewisse Einseitigkeit seines Wesens, und besonders einem Deutschen wird vor allem das Fehlen jedes tieferen Herzenstones auffallen; aber es ist doch ein genialer litterarischer Typus, dessen Nachwirkung bei Engländern und Franzosen ausserordentlich gewesen ist.

Ich habe in eine litterarische Periode hineingegriffen, welche heut bereits hinter uns liegt, nicht um eine Darstellung dieser Periode zu geben, sondern um gewisse Elemente aufzuzeigen, ohne welche die modernsten Strömungen nicht wohl begriffen werden können. Eine Beurteilung der andern bedeutenden Erzähler jener Epoche, Bulwers vor allem, könnte dem kaum etwas Neues hinzufügen, und daher sehe ich davon ab. Ich bin freilich auch der Überzeugung, dass Bulwer unmöglich mit Dickens oder Thackeray verglichen werden kann. Er ist ein geistreicher Mann, aber kein schöpferischer Künstler ersten Ranges. In den letzten Jahrzehnten hat die englische Litteratur meines Wissens keine Erscheinung hervorgebracht, die auf der künstlerischen Höhe ihrer grossen Toten, oder der zeitgenössischen französischen und russischen Erzähler steht. Bis zu welchem Grade der Einfluss dieser neuesten Richtung sich in der englischen Tageslitteratur geltend macht, getraue ich mir nicht von hier aus zu beurteilen. Was ich davon in Zeitschriften kennen gelernt habe, hat mir nicht gerade imponiert. Es scheint eine ähnliche Erschlaffung eingetreten zu sein wie bei uns, und das praktische Albion weiss die Pause gewinnbringend zu füllen, indem es die ganze Welt mit spannenden Feuilletonromanen überschwemmt, nach dem Vorbilde des unermüden Wilkie Collins. Über das Niveau hebt sich augenblicklich Rudyard Kipling mit Schilderungen aus Indien; aber was

ich von ihm kenne, giebt mir doch keine Veranlassung, mich eingehender mit ihm zu beschäftigen. Der einzige, welcher im Lauf dieser Jahrzehnte eine frische Note in die Litteratur brachte und Weltruhm erlangte, war der Amerikaner Bret Harte. Er erschloss uns den Westen und Süden von Nordamerika, jene weltfremden Regionen, in welchen die Kultur ihre grosse Arbeit erst beginnt; das bunte Gemenge von Abenteurern, welche das Gold aus allen Ländern zusammenlockt und deren einziges Gesetz die Selbsthilfe ist. Für die früheren Novellen besonders, die noch nicht in Manier übergegangen sind, empfinde ich eine ausserordentliche Vorliebe. Typen, wie Jack Hamlin, der Spieler, sind mit grosser Kunst gezeichnet, und in Skizzen wie „The luck of Roaring Camp“, „High-water mark“ liegt viel herzliches Empfinden und ein ausserordentliches Talent für Naturschilderung.

II.

Die russische Litteratur ist für Westeuropa erst durch ihren Roman erschlossen worden. Das erklärt sich zunächst aus der Thatsache, dass ausserhalb der Grenzen Russlands seine Sprache so gut wie unbekannt ist und dass Übersetzungen von Gedichten nie ganz das Original ersetzen können; aber ebenso daraus, dass der Roman entschieden das Bedeutendste ist, was das Volk bisher auf geistigem Gebiete überhaupt geleistet hat. Ich stelle die russische Lyrik sehr hoch, unmittelbar hinter die deutsche und englische, aber sie ist doch schon mannigfach beeinflusst, und ich könnte sie mir zur Not aus der Weltlitteratur wegdenken, während der Roman etwas ganz Eigenartiges ist, ein Gipfelpunkt menschlichen Schaffens auf einem bestimmten Gebiet. Wir könnten ihn nicht aus unserer Entwicklungsgeschichte löschen, ohne eine Lücke zu schaffen, für die sich nirgends ein voller Ersatz fände. — Die russische Litteratur weist dieselben Gegensätze und jähen Sprünge auf, wie die ganze Geschichte dieses merkwürdigen Volkes. Die Produktion in ihrer grossen Masse zeigt eine unerfreuliche Unstetigkeit; Talente, die sich gross ankündigen und schliesslich nur als kleine Irrlichter über den alten stagnierenden Sumpf huschen. Und wenn man an der Zukunft verzweifeln möchte, erhebt sich plötzlich eine wirkliche Flamme, die uns alle Dinge in ganz neuem Lichte erscheinen lässt und uns zeigt, dass in der Tiefe dieser Volksseele thatsächlich Kräfte schlummern, die uns überraschen können wie eine Offenbarung. Vielleicht versprechen sich die Russen zuviel von dieser mystischen Gewalt ihres Wesens, vielleicht wird sie vor dem Sturmwind der Geschichte auch zerrieben wie eine Seifenblase; vielleicht führt der einfachere, aber stetigere Weg allein zu grossen Zielen. Aber eine solche Kraft ist da und eine ihrer gewaltigsten Offenbarungen ist die überragende einsame Grösse der grossen Erzähler. Ich rechne zu ihnen Gogol, Turgenjew, Tolstoi und zum Teil auch Dostojewski. Sie sind aus keiner litterarischen Schule erwachsen, wie die Genies anderer Länder; oder die allgemeinen litterarischen Verhältnisse sind neben ihnen doch so winzig, dass sie ganz dem Blick entschwinden. Die Sagoskin und Marlinski, selbst Pissemski und Gontscharow reichen